



**LUÍS DOS SANTOS  
CARDOSO**

**DA BANDA PARA A ORQUESTRA: ESTRATÉGIAS  
DE TRANSCRIÇÃO**





**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e Arte  
2014

**LUÍS DOS SANTOS  
CARDOSO**

**DA BANDA PARA A ORQUESTRA: ESTRATÉGIAS  
DE TRANSCRIÇÃO**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor Evgueni Zoudilkine, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

À minha mulher, Rita Carvalho, por manter uma luz acesa sobre este trabalho.

## o júri

presidente

Prof. Doutor Mário Guerreiro Silva Ferreira  
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor João Pedro Paiva de Oliveira  
Professor Catedrático da Universidade de Minas Gerais - Brasil

Prof. Doutor Benoit Gibson  
Professor Catedrático da Universidade de Évora

Prof. Doutor Ricardo Barceló  
Professor Auxiliar do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (**Orientador**)

Prof. Doutor António José Vassalo Neves Lourenço  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

Agradeço:

À minha mulher, Rita Carvalho, que me manteve ligado a este trabalho. Sem o seu apoio e a persistência, não o teria terminado.

Ao meu amigo André Granjo, por me disponibilizar constantemente os seus vastos conhecimentos das matérias tratadas, recursos e capacidade crítica.

Ao meu filho, João Bernardo, porque sim.

**palavras-chave**

música, banda, orquestra, transcrição, composição, schoenberg, husa, daugherty

**resumo**

Este trabalho constitui-se de duas partes. A primeira pretende fornecer pistas sobre técnicas de transcrição de obras de banda para orquestra, com base na análise de três composições para banda e respectivas versões para orquestra realizadas pelos próprios compositores. A segunda consiste na realização de duas transcrições, com base nas estratégias identificadas e um relatório sobre as opções tomadas ao nível da orquestração.

**keywords**

music, band, orchestra, transcription, composition, Schoenberg, Husa, Daugherty

**abstract**

This work consists of two parts. The first aims to provide clues about technical transcription of compositions from band to, based on the analysis of three compositions for band and orchestral versions of their made by the composers themselves. The second consists in making two transcriptions, based on identified strategies, and a report on the choices made about the orchestration.

# ÍNDICE

Índice .....	1
Abreviaturas e siglas .....	3
Índice de tabelas .....	3
Índice de figuras.....	3
INTRODUÇÃO .....	8
Génese e motivações, objetivos e método .....	8
Mudança de paradigma de investigação .....	8
Bandas, orquestras e transcrições – Conceitos gerais.....	9
Objetivos e método .....	15
Seleção das obras em estudo .....	16
Excurso – Obras compostas durante o programa doutoral .....	19
Enquadramento.....	23
Síntese histórica sobre transcrições de orquestra para banda ou agrupamentos de sopros .....	23
PARTE 1 – ANÁLISE DE TRANSCRIÇÕES.....	29
Arnold Schönberg - <i>Theme and Variations</i> , op. 43a e 43b .....	29
Enquadramento da obra .....	29
Especificidades na instrumentação .....	30
Análise sintética de <i>Theme and Variations</i> de Arnold Schönberg .....	36
Transcrição .....	45
Karel Husa - <i>Music for Prague 1968</i> .....	63
Enquadramento da obra .....	63
Especificidades na instrumentação .....	64
Análise Sintética de <i>Music for Prague 1968</i> de Karel Husa.....	73
Transcrição .....	83
Michael Daugherty - <i>Lost Vegas</i> .....	94
Enquadramento da obra .....	94

Análise sintética de <i>Lost Vegas</i> de Michael Daugherty .....	95
Transcrição .....	114
Método de realização das transcrições.....	127
PARTE 2 – REALIZAÇÃO DE TRANSCRIÇÕES .....	129
Luís Cardoso - <i>Double Concertino, op. 22</i> .....	129
Enquadramento de <i>Double Concertino op. 22</i> de Luís Cardoso.....	129
Análise sintética de <i>Double Concertino, op. 22</i> de Luís Cardoso.....	131
Partitura de <i>Double Concertino, op. 22</i> - Versão para Banda.....	155
Relatório da transcrição de <i>Double Concertino, op. 22</i> de Luís Cardoso .....	206
Partitura da transcrição de <i>Double Concertino, op. 22</i> – Versão para Orquestra.....	217
Luís Cardoso - <i>Eli, Eli</i> .....	267
Enquadramento de <i>Eli, Eli</i> de Luís Cardoso.....	267
Análise sintética de <i>Eli, Eli</i> de Luís Cardoso .....	268
Partitura de <i>Eli, Eli</i> - Versão para banda.....	286
Relatório da transcrição de <i>Eli, Eli</i> de Luís Cardoso.....	329
Partitura da transcrição de <i>Eli, Eli</i> – Versão para orquestra .....	341
CONCLUSÃO.....	380
Excurso - Sobre a subalternidade da música de banda em Portugal .....	380
Epílogo .....	384
Obras Citadas .....	387
Bibliografia .....	394



## ABREVIATURAS E SIGLAS

ABA - American Bandmasters Association

And. - Andamento

b (após nome de nota musical) - bemol

c. - compasso

cc. - compassos

EUA - Estados Unidos da América

Fig. - Figura

M (após nome de nota musical ou abreviatura de intervalo) - maior

m (após nome de nota musical ou abreviatura de intervalo) - maior

Tab. - Tabela

Var. - Variação

VB - Versão de Banda

VB-VO - Comparação da Versão de Banda com a Versão de Orquestra

VO - Versão de Orquestra

## ÍNDICE DE TABELAS

Tab. 1 - Instrumentação de banda e orquestra segundo Blatter .....	9
Tab. 2 - <i>Theme and variations</i> , Op. 43a e 43b - Instrumentação das duas versões.....	33
Tab. 3 - Estrutura de <i>Theme and variations</i> .....	36
Tab. 4 - <i>Theme and Variations</i> - VB-VO - distribuição instrumental da parte A do TEMA.....	49
Tab. 5 - <i>Music for Prague 1968</i> - Distribuição dos instrumentos de percussão no 3.º andamento.....	66
Tab. 6 - <i>Music for Prague 1968</i> - Introdução - Exemplos de indicações tímbricas inusuais.....	76
Tab. 7 - <i>Lost Vegas</i> - VB-VO - Instrumentação das duas versões.....	116
Tab. 8 - <i>Lost Vegas</i> - And. 1 - Variação dos instrumentos com o Motivo 2 na Introdução.....	117
Tab. 9 - <i>Lost Vegas</i> - VB-VO - And. 1 - c. 106 - Blocos de instrumentos nas duas entradas sucessivas do Motivo 6.....	119
Tab. 10 - <i>Lost Vegas</i> - VB-VO - And. 2 - c. 25 - Distribuição instrumental dos elementos musicais.....	121
Tab. 11 - <i>Lost Vegas</i> - And. 3 - Letra de ensaio F - Síntese, através de exemplo, das tendências gerais de transcrição.....	125
Tab. 12 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 - Diferenças entre a Secção A e a Secção A'.....	140

## ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - <i>La Fiesta Mexicana</i> de Owen Reed - exemplo de indicações "cue" .....	12
Fig. 2 - Repertório do Festival de Bandas em Paris, 1945 .....	25
Fig. 3 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43a - cc. 26-27 - Clarinetes - Exemplo de ausência de hierarquia de partes em naipe.....	31
Fig. 4 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43a - cc. 1-5 - Exemplo de distribuição instrumental da linha melódica principal.....	32
Fig. 5 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43a - cc. 27-28 - Exemplo de sobreposição de células rítmicas semelhantes.....	32
Fig. 6 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43a - cc. 65-68 - Exemplo de indicações de <i>tutti</i> e <i>solí</i> . ....	34
Fig. 7 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43a - cc. 209-210 - Exemplo de <i>divisi</i> no Clarinete I em Sib. ....	34
Fig. 8 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43a - c. 205 - Exemplo de indicações de mais do que um executante por parte de flauta. ....	34

Fig. 9 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43a - cc. 97-99 - Exemplo de tratamento diferenciado entre barítono e eufônio. ....	35
Fig. 10 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43b - cc. 88-91 - Exemplo de textura contrapontística baseada em fragmentos motivicos. ....	37
Fig. 11 - <i>Theme and Variations</i> - Análise da estrutura do tema. ....	38
Fig. 12 - <i>Theme and Variations</i> - Var. I - Fragmentos principais. ....	38
Fig. 13 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43a - cc. 85-89 - Início da Var. III - alternância (P) e (S). ....	39
Fig. 14 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43a - cc. 121-122 - Seção B da Var. IV, <i>incipit</i> da frase B do TEMA nos fliscornes (c. 124). ....	40
Fig. 15 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43b - cc. 153-155 - Var. V - Exemplo de <i>canon</i> por inversão. ....	41
Fig. 16 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43a - cc. 169-172 - Var. VI - Motivo principal. ....	42
Fig. 17 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43b - cc. 189-192 - Início da Var. VII. ....	42
Fig. 18 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43a - cc. 209-201 - Final da Var. VII. ....	43
Fig. 19 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43b - cc. 211-214 - Início do <i>Finale</i> . ....	44
Fig. 20 - <i>Theme and Variations</i> , Op. 43a - cc. 227-231 - 2.ª seção do <i>Finale</i> . ....	45
Fig. 21 - Excerto de manuscrito de Schönberg da Op. 43 - Indicações de instrumentação, datado de 3/7/1943. ....	46
Fig. 22 - Excerto de carta de Schönberg a Felix Greissle, datada de 10/07/1943. ....	46
Fig. 23 - Excerto de carta de Schönberg a C. B. Hunt, Jr., datada de 11/12/1948. ....	47
Fig. 24 - Excerto de manuscrito de Schönberg dos esboços da Op. 43, em sistema de duas pautas, não datado. ....	48
Fig. 25 - <i>Theme and Variations</i> - VB-VO - c. 2 - Diferenças nas acentuações. ....	49
Fig. 26 - <i>Theme and Variations</i> - VB-VO - cc.22-25 - Atribuição de vozes principais e secundárias. ....	50
Fig. 27 - <i>Theme and Variations</i> - VB-VO - c. 61 - Mudança de acentuações. ....	51
Fig. 28 - <i>Theme and Variations</i> - VB-VO - cc.92-93 - Alteração de intensidade. ....	52
Fig. 29 - <i>Theme and Variations</i> - VB-VO - c. 95 - Alteração de intensidade. ....	53
Fig. 30 - <i>Theme and Variations</i> - VB-VO - cc.122-123 - Alteração rítmica. ....	53
Fig. 31 - <i>Theme and Variations</i> - VB-VO - c. 156 - Diferenças rítmicas. ....	54
Fig. 32 - <i>Theme and Variations</i> - VB-VO - c. 94 - Diferenças rítmicas. ....	55
Fig. 33 - <i>Theme and Variations</i> - VB-VO - cc. 156-158 - Diferenças de densidade. ....	56
Fig. 34 - <i>Theme and Variations</i> - VB-VO - cc. 169-172 - Diferenças de instrumentação. ....	57
Fig. 35 - Excerto de carta de Schönberg a Felix Greissle, datada de 23 de Setembro de 1943. ....	57
Fig. 36 - <i>Theme and Variations</i> - VB-VO - cc. 197 - Diferenças tímbricas. ....	57
Fig. 37 - <i>Theme and Variations</i> - VB-VO - cc. 209-2012 - Diferenças de instrumentação. ....	58
Fig. 38 - <i>Theme and Variations</i> - VB-VO - cc. 148-149 - Exemplo de equalização na transcrição. ....	60
Fig. 39 - <i>Theme and Variations</i> - VB-VO - cc. 13-46 - Exemplo de manutenção da homogeneidade tímbrica. ....	60
Fig. 40 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB - Instrumentação indicada na partitura. ....	65
Fig. 41 - <i>Music for Prague 1968</i> - VO - Instrumentação indicada na partitura. ....	65
Fig. 42 - <i>Music for Prague 1968</i> - Sugestão de localização dos instrumentos de percussão. ....	66
Fig. 43 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB - 1.º and. - c. 65 - naipe de trompetes com surdinas diferentes simultâneas. ....	67
Fig. 44 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB - 1.º and. - cc. 23-26 - Exemplo de intensidades diferentes simultâneas. ....	68
Fig. 45 - <i>Music for Prague 1968</i> - VO - 4.º and. - cc. 74-75 - Exemplo de diferentes posições do arco simultâneas. ....	68
Fig. 46 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB - 1.º and. - cc. 81-83 - Exemplo de utilização de indeterminação. ....	70
Fig. 47 - <i>Music for Prague 1968</i> - VO - 4.º and. - cc. 323-324 - Exemplo de utilização de indeterminação. ....	71
Fig. 48 - <i>Music for Prague 1968</i> - VO - 2.º and. - cc. 34-35 - Exemplo de utilização de microtonalismo. ....	72
Fig. 49 - <i>Music for Prague 1968</i> - Estrutura formal. ....	73
Fig. 50 - <i>Music for Prague 1968</i> - Canção de guerra hussita. ....	74
Fig. 51 - <i>Music for Prague 1968</i> - Alteração à canção de guerra hussita. ....	74
Fig. 52 - <i>Music for Prague 1968</i> - cc. 1-4 - Tímpanos. ....	74
Fig. 53 - <i>Music for Prague 1968</i> - 1.ª série dodecafônica. ....	75
Fig. 54 - <i>Music for Prague 1968</i> - cc.5-6 - Flautim - Aplicação da 1.ª série dodecafônica. ....	75

Fig. 55 - <i>Music for Prague 1968</i> - cc. 3-4 - Motivo de 3 acordes e relação com a 1.ª série dodecafónica. ....	75
Fig. 56 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB - cc. 27-30 - Exemplo de utilização de intensidades díspares simultâneas. ....	76
Fig. 57 - <i>Music for Prague 1968</i> - Série dodecafónica 2 e relação com a canção hussita. ....	77
Fig. 58 - <i>Music for Prague 1968</i> - Série dodecafónica 2 e sua estrutura intrínseca. ....	77
Fig. 59 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB - cc. 35-38 - Tema da Fanfarra do 1.º andamento. ....	78
Fig. 60 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB - 2.º and. - cc. 1-5 - Aplicação da 2.ª série dodecafónica. ....	79
Fig. 61 - <i>Music for Prague 1968</i> - 2.º and. - cc. 4-10 - Aplicação da 2.ª série dodecafónica na melodia da Secção A. ....	79
Fig. 62 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB - 2.º and. - Motivos introduzidos na Secção B. ....	80
Fig. 63 - <i>Music for Prague 1968</i> - 4.º and. - cc. 1-7 - Redução. ....	81
Fig. 64 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB - 4.º and. - cc. 20-25 - Tema. ....	81
Fig. 65 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB - 4.º and. - cc. 115-118 - Variação do tema. ....	82
Fig. 66 - <i>Music for Prague 1968</i> - VO - Notas de performance sobre quartos de tom e trémulo irregular. ....	83
Fig. 67 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB-VO - 1.º and. - cc. 74-75 - <i>Ossia</i> em trompetes. ....	85
Fig. 68 - <i>Music for Prague 1968</i> - VO - 1.º and. - cc. 75-77 - Introdução dos <i>glissandi</i> na harpa. ....	86
Fig. 69 - <i>Music for Prague 1968</i> - VO - 1.º and. - cc. 81-83 - parâmetros de indeterminação nas cordas. ....	87
Fig. 70 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB-VO - 2.º and. - cc. 22-26 - Distribuição da melodia principal e outros elementos. ....	88
Fig. 71 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB-VO - 4.º and. - cc. 1-7 - Alteração da configuração de alturas no piano. ....	89
Fig. 72 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB-VO - 4.º and. - cc. 18-19 - Diferença de textura tímbrica. ....	90
Fig. 73 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB-VO - 4.º and. - cc. 64-67 - Exemplo de manutenção da homogeneidade tímbrica. ....	90
Fig. 74 - <i>Music for Prague 1968</i> - VB-VO - 4.º and. - cc. 82-88 - Redistribuição de <i>divisi</i> de flautas em flautas e oboés. ....	91
Fig. 75 - <i>Lost Vegas</i> - Estrutura Formal. ....	96
Fig. 76 - <i>Lost Vegas</i> - And. 1 - Estrutura formal. ....	97
Fig. 77 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 1 - cc. 1-3 - Exemplo do Motivo 1. ....	98
Fig. 78 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 1 - cc. 1-5 - Exemplo do Motivo 2. ....	98
Fig. 79 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 1 - cc. 11-15 - Exemplo do Motivo 3. ....	98
Fig. 80 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 1 - cc. 16-21 - Exemplo do Motivo 4. ....	98
Fig. 81 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 1 - cc. 27-28 - Exemplo do Motivo 5. ....	99
Fig. 82 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 1 - cc. 36-37 - Exemplo de <i>ostinato</i> da subsecção b. ....	99
Fig. 83 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 1 - cc. 36-39 - Exemplo de entradas sucessivas do Motivo 6. ....	100
Fig. 84 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 1 - cc. 69-74 - Exemplo do Motivo 7. ....	100
Fig. 85 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 1 - cc. 98-99 - Exemplo do Motivo 8. ....	101
Fig. 86 - <i>Lost Vegas</i> - And. 2 - Estrutura formal. ....	103
Fig. 87 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 2 - cc. 1-4 - Exemplo do Motivo 1. ....	103
Fig. 88 - <i>Lost Vegas</i> - And. 2 - Tema, respetiva estrutura e sequência harmónica. ....	104
Fig. 89 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 2 - cc. 5-8 - Exemplo do Motivo 2. ....	104
Fig. 90 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 2 - cc. 13-16 - Exemplo do Motivo 3 (corne inglês). ....	105
Fig. 91 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 2 - c. 41 - Exemplo do Motivo 4. ....	105
Fig. 92 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 3 - Exemplos de idiomatismos de <i>big band</i> . ....	107
Fig. 93 - <i>Lost Vegas</i> - And. 3 - Estrutura formal. ....	108
Fig. 94 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 1 - cc. 1-2 - Exemplo do Motivo 1. ....	109
Fig. 95 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 3 - cc. 11-13 - Exemplo do Motivo 2 e Fragmento 1. ....	109
Fig. 96 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 3 - c. 14 - Exemplo do Motivo 3. ....	110
Fig. 97 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 3 - cc. 32-35 - Exemplo do Motivo 4. ....	110
Fig. 98 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 3 - cc. 115-126 - Exemplo do Tema 1. ....	112
Fig. 99 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 3 - cc. 116-122 - Exemplo do Motivo 5. ....	112
Fig. 100 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 3 - cc. 127-142 - Tema Secundário. ....	113

Fig. 101 - <i>Lost Vegas</i> - VB - And. 3 - cc.143-145 - Exemplo do Motivo 6. ....	114
Fig. 102 - <i>Lost Vegas</i> - VB-VO - And. 1 - cc. 36-38 - Exemplo de equalização relativa do conjunto. ....	117
Fig. 103 - <i>Lost Vegas</i> - VB-VO - And. 2 - cc.69-71 - Substituição dos saxofones pelas cordas. ....	122
Fig. 104 - Gráfico hierárquico da frequência das opções de transcrição. ....	127
Fig. 105 - <i>Double Concertino</i> - Macroestrutura .....	132
Fig. 106 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 – Estrutura formal.....	133
Fig. 107 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 - cc. 1-5 – Redução do Motivo 1, na Introdução da Secção A. ....	133
Fig. 108 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 - cc. 5-7 e 9-13 - Pré-tema, nas partes <i>solo</i> da Introdução da Secção A. ....	134
Fig. 109 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 - cc. 13-17 - Redução do Motivo 2, na Introdução da Secção A. ....	134
Fig. 110 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 - cc. 17-23 - Tema 1 - Tuba <i>solo</i> . ....	134
Fig. 111 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 - c. 23 - Motivo 3.....	135
Fig. 112 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 - Motivo 4, variantes a) e b). ....	136
Fig. 113 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 - Intelúdio 1 - <i>Ostinato</i> 1.....	137
Fig. 114 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 - Intelúdio 1 - <i>Ostinato</i> 2. ....	137
Fig. 115 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 - Intelúdio 1 - <i>Ostinato</i> 3. ....	137
Fig. 116 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 - Intelúdio 1 - <i>Ostinato</i> 4. ....	138
Fig. 117 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 - Variação 2 - Gráfico dos blocos de acompanhamento.....	139
Fig. 118 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 - <i>Ostinato</i> 5.....	139
Fig. 119 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 - <i>Ostinato</i> 7. ....	140
Fig. 120 - <i>Double Concertino</i> - And. 1 - cc. 176-179 - Redução para evidência da sequência harmónica. ....	141
Fig. 121 - <i>Double Concertino</i> - And. 2 – Estrutura Formal. ....	141
Fig. 122 - <i>Double Concertino</i> - And. 2 - cc. 1-15 - Tema 2.....	142
Fig. 123 - <i>Double Concertino</i> - And. 2 – cc. 15-29 - Harmonização do Tema 2. ....	142
Fig. 124 - <i>Double Concertino</i> - And. 2 - cc. 29-33 - Redução da Ponte .....	143
Fig. 125 - <i>Double Concertino</i> - Esquema de estrutura de alturas.....	144
Fig. 126 - <i>Double Concertino</i> - And. 2 - cc. 35-36 - <i>Ostinati</i> do Grupo 1.....	145
Fig. 127 - <i>Double Concertino</i> - And. 2 - cc. 41-45 - Linha melódica. ....	146
Fig. 128 - <i>Double Concertino</i> - And. 2 - cc. 34-55 - Progressão harmónica da Secção B.....	146
Fig. 129 - <i>Double Concertino</i> - And. 2 - cc. 55-58 - Solistas. ....	147
Fig. 130 - <i>Double Concertino</i> - And. 3 - Estrutura. ....	148
Fig. 131 - <i>Double Concertino</i> - And. 3 - cc. 1-8 - Tema 3. ....	148
Fig. 132 - <i>Double Concertino</i> - And. 3 - cc. 1-8 - Acompanhamento ao Tema 3. ....	149
Fig. 133 - <i>Double Concertino</i> - And. 3 - cc. 17-23 - Redução da extensão ao Tema 3.....	149
Fig. 134 - <i>Double Concertino</i> - And. 3 - <i>Ostinato</i> nos cc. 24-30. ....	150
Fig. 135 - <i>Double Concertino</i> - And. 3 - Redução da Ponte da Secção A.....	150
Fig. 136 - <i>Double Concertino</i> - And. 3 - (cc. 35-37) <i>Ostinati</i> de acompanhamento ao desenvolvimento do Tema 3.....	151
Fig. 137 - <i>Double Concertino</i> - And. 3 - cc. 63-70 - Redução da Introdução da Secção B. ....	151
Fig. 138 - <i>Double Concertino</i> - And. 3 - cc. 70-102 - Tema 4, apresentações pelos solistas. ....	152
Fig. 139 - <i>Double Concertino</i> - And. 3 - <i>Ostinati</i> de acompanhamento à 2.ª apresentação do Tema 4. ....	153
Fig. 140 - <i>Double Concertino</i> - And. 3 - <i>Ostinati</i> dos solistas, sobre a 3.ª apresentação do Tema 4. ....	153
Fig. 141 - <i>Double Concertino</i> - Página que antecede a partitura. ....	155
Fig. 142 - <i>Double Concertino</i> - VB-VO - And. 1 - cc. 30-32 - Motivo 3.....	208
Fig. 143 - <i>Double Concertino</i> - VB-VO - And. 1 - cc. 33-37 - Motivo 2 .....	209
Fig. 144 - <i>Double Concertino</i> - VB-VO - And. 2 - cc. 34-35 - <i>Ostinati</i> Secção B. ....	211
Fig. 145 - <i>Double Concertino</i> - VB-VO - And. 2 - cc. 40 - Clarinetes para clarinetes e flautas. ....	212
Fig. 146 - <i>Double Concertino</i> - VB-VO - And. 2 - cc. 41-44 - Redistribuição de entradas sucessivas. ....	213

Fig. 147 - <i>Double Concertino</i> - VB-VO - And. 2 - cc. 46 - Adenda tímbrica. ....	213
Fig. 148 - <i>Double Concertino</i> - VB-VO - And. 3 - cc. 3-9 - Metais para cordas. ....	214
Fig. 149 - <i>Double Concertino</i> - VB-VO - And. 3 - cc. 65-67 - Madeiras para cordas. ....	215
Fig. 150 - <i>Eli, Eli</i> - Macroestrutura. ....	269
Fig. 151 - <i>Eli, Eli</i> - Introdução - Estrutura formal. ....	270
Fig. 152 - <i>Eli, Eli</i> - Introdução - Estrutura interna do Tema 1, identificação dos Fragmentos 1A e 1B. ....	270
Fig. 153 - <i>Eli, Eli</i> - Introdução - c. 2 - Motivo 1. ....	271
Fig. 154 - <i>Eli, Eli</i> - Introdução - cc. 6-8 - Fragmentos de performance com indeterminação. ....	271
Fig. 155 - <i>Eli, Eli</i> - Introdução - cc. 11-12 - Motivos 2 e 3. ....	271
Fig. 156 - <i>Eli, Eli</i> - Introdução - cc. 23-31 - Tema 2 e Fragmento 2 (fliscorne). ....	272
Fig. 157 - <i>Eli, Eli</i> - Parte A - Estrutura formal e relação com as citações estilísticas. ....	273
Fig. 158 - <i>Eli, Eli</i> - Parte A - Citação Estilística 1. ....	274
Fig. 159 - <i>Eli, Eli</i> - Parte A - cc. 53-58 - Motivo 4. ....	274
Fig. 160 - <i>Eli, Eli</i> - Parte A - cc. 53-61 - Motivo 5. ....	274
Fig. 161 - <i>Eli, Eli</i> - Parte A - cc. 63-78 - Citação Estilística 2. ....	275
Fig. 162 - <i>Eli, Eli</i> - Parte A - cc. 105-116 - Citações Estilísticas 3 e 4. ....	277
Fig. 163 - <i>Eli, Eli</i> - Parte A - Citação Estilística 5 - Saxofones e baixo <i>tumbao</i> . ....	278
Fig. 164 - <i>Eli, Eli</i> - Parte A - "Agnus Dei" que deu lugar à Citação Estilística 6 (cc. 165-241). ....	280
Fig. 165 - <i>Eli, Eli</i> - Parte A - cc. 189-207 - Extensão à Citação Estilística 6 (piano). ....	281
Fig. 166 - Franz Liszt - <i>Étude en 12 Exercices - No. 1, C Major</i> - cc. 7-12. ....	281
Fig. 167 - <i>Eli, Eli</i> - Parte B - Estrutura formal. ....	282
Fig. 168 - <i>Eli, Eli</i> - Parte B - Tema 3. ....	283
Fig. 169 - <i>Eli, Eli</i> - Parte B - Tema tratado em <i>Organum</i> . ....	283
Fig. 170 - <i>Eli, Eli</i> - Parte B - Exemplo de técnica de simulação de reverberação artificial. ....	284
Fig. 171 - <i>Eli, Eli</i> - Coda - cc. 346-349 - Redução. ....	285
Fig. 172 - <i>Eli, Eli</i> - VB-VO - cc. 14 - Clarinetes para cordas. ....	331
Fig. 173 - <i>Eli, Eli</i> - VB-VO - c. 32 - Redistribuição de elemento musical. ....	332
Fig. 174 - <i>Eli, Eli</i> - VB-VO - cc. 33-36 - Citação Estilística 1. ....	334
Fig. 175 - <i>Eli, Eli</i> - VB-VO - cc. 127-131 - Reconfiguração dos grupos com o Motivo 5. ....	337

# INTRODUÇÃO

## GÉNESE E MOTIVAÇÕES, OBJETIVOS E MÉTODO

Na sequência do programa doutoral do qual resulta esta monografia, desde a primeira hora se pretendeu abordar um tema que tivesse uma ligação direta com a música para banda, ao nível das características intrínsecas da composição musical, com enfoque especial na instrumentação. Esta motivação relaciona-se com a importância do *medium* no panorama português, representado por cerca de 700 agrupamentos congéneres (Castelo-Branco, 2010), assim como do percurso de vida do autor deste texto, desde tenra idade ligado a estes agrupamentos, inicialmente como instrumentista, depois como maestro e arranjador, e posteriormente como compositor. Contribui ainda para o interesse neste campo o facto de haver uma perceção empírica de que, em Portugal, há pouca produção de composições para banda com base em técnicas contemporâneas, cingindo-se a grande maioria ao tonalismo funcional herdado da tradição clássica e/ou romântica. À data de inscrição neste programa, o número de obras originais produzidas pelo autor deste texto era de trinta, excluindo obras menores, não consideradas para numeração de catálogo, aproximadamente de igual número. Dessas trinta, vinte e quatro foram escritas para este tipo de formação, ou para formações aproximadas, de sopros e percussão.

## MUDANÇA DE PARADIGMA DE INVESTIGAÇÃO

O percurso de investigação, que inicialmente procurava determinar características específicas da instrumentação para banda, em obras de compositores de reconhecido mérito internacional, mas oriundos de contextos ligados à orquestra sinfónica, foi influenciado por uma correspondência eletrónica do saxofonista norte-americano Jeff Siegfried<sup>1</sup>, onde este solicitava a realização de uma versão para orquestra da obra *Double Concertino*, op. 22, procurando assegurar os direitos de estreia para a *Oregon Symphony Orchestra*, nos Estados Unidos da América. O pedido não foi acolhido por duas razões: a primeira prendeu-se com os prazos de entrega dos materiais, que colidiam com outras atividades para as quais havia já havia compromisso; a segunda relacionou-se com dúvidas acerca do processo de transcrição e o desconhecimento de eventuais técnicas que potenciassessem a sua eficácia. Assim, decidiu-se fazer uma inflexão da proposta de investigação original, focando-a na procura de resposta à seguinte questão: Como

---

<sup>1</sup> Siegfried, Jeff [correio eletrónico], 3 de Maio de 2012.

fazer uma transcrição de uma obra, de banda para orquestra? O foco nessa questão intensifica-se com o facto de a investigação em curso incluir uma análise da obra *Music for Prague 1968* de Karel Husa, nas suas características de instrumentação e, na recolha de informações sobre a obra, se ter verificado que foi realizada uma versão da mesma para orquestra sinfónica.

## BANDAS, ORQUESTRAS E TRANSCRIÇÕES – CONCEITOS GERAIS

A definição dos efetivos instrumentais das bandas e orquestras não é estática, havendo permeabilidade a variações, no entanto, e de maneira a clarificar as referências a “banda” e “orquestra”, várias vezes adotadas neste texto, tomam-se como ponto de partida as formações enunciadas por Alfred Blatter no seu livro *Instrumentation and Orchestration* (Blatter, 1997, p. 418), sob os títulos *Concert Band* e *Symphony Orchestra* (Tab. 1).

Banda		Orquestra	
Nome	Número de Executantes	Nome	Número de Executantes
Flautim	1-2 (alt. Flauta)	Flautim	1 (alt. Flauta)
Flauta 1	1-8	Flauta 1	1-2
Flauta 2	1-8	Flauta 2	1-2
Oboé 1	1-2	Oboé 1	1-2
Oboé 2	1-2	Oboé 2	1-2
Corne Inglês	1 (alt. Oboé)	Corne Inglês	1 (alt. Oboé)
Clarinete em Mib	1-2	Clarinete em Mib	1-2 (alt. Clarinete)
Clarinete 1 em Sib	6-10	Clarinete 1 em Sib	1-2
Clarinete 2 em Sib	6-10	Clarinete 2 em Sib	1-2
Clarinete 3 em Sib	6-10	Clarinete Baixo	1 (alt. Clarinete)
Clarinete Alto	1-4	Fagote 1	1-2
Clarinete Baixo	2-6	Fagote 2	1-2
Clarinete Contralto	0-3	Contrafagote	1 (alt. Fagote)
Clarinete Contrabaixo	0-3	Trompa 1	2-3
Fagote 1	1-3	Trompa 2	1
Fagote 2	1-3	Trompa 3	1-2
Contrafagote	1 (alt. Fagote)	Trompa 4	1
Saxofone Alto 1	1-2	Trompete 1	1-2
Saxofone Alto 2	1-2	Trompete 2	1
Saxofone Tenor	1-2	Trompete 1	1
Saxofone Barítono	1	Trombone 1	1-2
Saxofone Baixo	0-1	Trombone 2	1
Cornetim 1	2-4	Trombone 3	1
Cornetim 2	2-3	Tubas	1
Cornetim 3	2-3	Tímpanos	1
Trompete 1	1-2	Percussão	3-6
Trompete 2	1-2	Violinos 1	12-18
Trompa 1	2-4	Violinos 2	10-17
Trompa 2	1-2	Violas	8-14
Trompa 3	2-3	Violoncelos	6-12
Trompa 4	1-2	Contrabaixos	5-10
Trombone 1	2-4	Harpa	1-2
Trombone 2	1-3	Teclados	1 (alt.)
Trombone 3	1-3	Saxofone	1 (alt.)
Eufónios	2-6		
Tubas	2-8		
Tímpanos	1		
Percussão	4-6		
Harpa	0-2		
Instrumento de Tecla	0-2		
Contrabaixos	0-3		
Violoncelos	0-5		

TAB. 1 - INSTRUMENTAÇÃO DE BANDA E ORQUESTRA SEGUNDO BLATTER

Algumas ressalvas devem ser tidas em consideração para as definições de banda e orquestra aqui tomadas, por divergência aos efetivos instrumentais apontados por Blatter, principalmente na constituição da banda, cuja normalização mais recente tende ainda a uma forte plasticidade:

- Dada uma especialização cada vez maior dos instrumentistas, são cada vez menos comuns as alternâncias de instrumentos pelo mesmo instrumentista, na mesma obra;
- As quantidades mínimas de instrumentistas nem sempre estão presentes nos efetivos de banda, nomeadamente nos clarinetes em sib, que podem ser 4 ou mesmo 3 a cada parte, no clarinete baixo, que pode ser apenas 1, no clarinete alto, que pode não estar presente e nas trompas e trombones, que podem ser apenas um a cada parte.
- Há uma gradual tendência para a transferência dos naipes de cornetins para trompetes, tornando-se este último o naipe preferencial, e muitas vezes eliminando totalmente o naipe de cornetins.

A partir dos efetivos instrumentais, e alargando ao campo dos hábitos performativos, podem-se identificar algumas semelhanças essenciais entre bandas e orquestras:

- Serem formações orquestrais, sendo aqui o termo “orquestral” entendido como de grandes dimensões, incluindo várias famílias de instrumentos podendo, dentro de cada família, haver instrumentos de diferentes dimensões e consequentemente afinações, albergando um vasto leque de timbres, uma gama de tessituras próxima ao limite das alturas definidas perceptível à audição, uma vasta amplitude de intensidade, e onde se admite a execução de uma parte por mais do que um instrumentista;
- Terem um modelo organizacional hierárquico centrado na figura de um líder, que dirige a atuação (maestro);
- Terem um número de efetivos raramente inferior a quatro dezenas de instrumentistas, podendo ascender a mais de uma centena;
- A performance estar dependente da descodificação de uma partitura escrita.

As principais diferenças, para além do efetivo instrumental, estão essencialmente nos hábitos e contextos de performance:



- As bandas privilegiam situações de performance ao ar livre e as orquestras em recinto fechado;
- A acuidade das bandas às partituras é inferior à da orquestra, principalmente ao nível da instrumentação.

Acerca deste último ponto, importa clarificar mais pormenorizadamente o que se entende por acuidade à partitura.

Nas orquestras há o hábito de adaptar o conjunto de instrumentistas à instrumentação exigida pela partitura, não se recorrendo a duplicações que não sejam no naipe de cordas e contratando músicos para as partes que não estejam garantidas pelo efetivo habitual. A tradição performativa destes agrupamentos consagra a partitura como veículo de uma ideia sonora do compositor e procura a sua descodificação sob a premissa da procura da maior fidelidade possível a essa ideia. Regra geral, o compositor através da partitura assume o domínio sobre as opções de performance, procurando-se que eventuais condicionalismos de contexto se subordinem preferencialmente a esta premissa.

Já as bandas tendem a usar sempre todo e apenas o seu efetivo de instrumentistas regulares, quer a partitura o pressuponha ou não e, embora a partitura continue a ser o principal fio condutor nas opções de performance, há mais permeabilidade na sua adaptação ao *medium*, assumindo-se por vezes que o efetivo instrumental habitual do agrupamento é invariável e submetendo-se as opções da partitura a esta invariabilidade. Cientes disto, e com o conhecimento dos compositores inseridos no *medium*, as editoras tendem a fornecer uma grande quantidade de partes suplementares, por vezes não indicadas na partitura, construídas por duplicação de partes, confiadas a instrumentos com semelhanças tímbricas ou de tessitura. Exemplos típicos deste hábito são a edição de partes de saxofone soprano em Sib, clarinete alto em Mib, clarinete sopranino em Mib e uma grande variedade de partes de eufónio em Dó e Sib, na clave de Sol e na clave de Fá, e de tuba ou baixo, tipicamente em Dó, Sib e Mib, escritas tanto na clave de Fá como na clave de Sol, que por vezes não estão indicadas na partitura.

Por outro lado, quando o efetivo da banda não tem algum instrumento indicado na partitura, ao qual é confiado algum trecho independente, é comum esse trecho ser executado por um outro instrumento, havendo partituras ou edições que previnem esse tipo de situações indicando qual o instrumento substituto, colocando a música na pauta deste, com grafia reduzida, indicando o nome do instrumento que preferencialmente deve tocar o trecho. Na Fig. 1 pode-se

observar, num trecho de *La Fiesta Mexicana* de Owen Reed (Reed, 1954) - obra de referência para o repertório de banda - a preocupação em indicar instrumentos substitutos para trompas (provavelmente acautelando a possibilidade de não haver instrumentistas capazes de tocar o trecho com clareza) e para a harpa (acautelando a possibilidade do efetivo da banda não ter o instrumento)<sup>2</sup>.

The image displays a page from a musical score for 'La Fiesta Mexicana' by Owen Reed. The score is written for a large band, with staves for Flute (Fls.), Clarinet (Cls.), Alto Clarinet (Alto Cl.), Bass Clarinet (Bass Cl.), Bassoon (Bns.), 1st Alto Saxophone (1st Alto Sax.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Horns (Hns.), Cornets (Corns.), String Bass (Str. Bas.), and Harp. The music is in 4/4 time. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mp, mf, cresc., poco), articulation (pizz.), and cues like '(Horn cue)', '(Harp cue)', and 'Hns. I & III cued in 1st Cor.'.

FIG. 1 - LA FIESTA MEXICANA DE OWEN REED - EXEMPLO DE INDICAÇÕES "CUE"

<sup>2</sup> A discussão sobre os hábitos performativos não é recente, tendo já sido abordada por Richard Franko Goldman no seu livro "The Wind Band, its Literature and Technique." (Goldman, 1961, pp. 170-188).

Quando esta prevenção não acontece, a decisão é tomada pelo diretor artístico. Há ainda a referir que, se uma banda tiver mais instrumentistas num naipe do que o exigido pela partitura, as partes são distribuídas pelo conjunto total de instrumentistas, o que faz com que, por exemplo, numa banda que tenha seis flautas, se a partitura indica apenas flauta I e flauta II, cada uma destas partes será provavelmente tocada por três flautistas.

Estes hábitos de performance criam uma dificuldade específica aos compositores de música para banda, pelo risco de desequilíbrios consideráveis na instrumentação, que podem conduzir a resultados sonoros pouco previsíveis no que se refere à organização da hierarquia de equalização dos diferentes elementos musicais utilizados. Ao longo dos tempos, talvez este seja um dos motivos que tem criado alguma resistência nos compositores de reconhecido mérito na composição para orquestra em usar as bandas como formação válida.

Este problema tem vindo a atenuar-se nas últimas décadas, principalmente pelo aparecimento de bandas profissionais ou universitárias que abrem frequentes exceções aos hábitos performativos das bandas amadoras e estabelecem contactos próximos com os compositores, eliminando barreiras outrora comuns. O interesse de muitos dos principais compositores de orquestra da atualidade pelas bandas deve-se também à consciência da qualidade apresentada por muitas delas, principalmente amadoras, que podem dedicar muito mais tempo à preparação de obras do que as orquestras profissionais, cujos equilíbrios financeiros tendem a reduzir a quantidade de tempo de ensaios, e consequentemente a cingirem-se cada vez mais a um repertório canónico clássico-romântico, repetidamente trazido a palco e rapidamente assimilado pelos instrumentistas.

A música contemporânea do espectro orquestral é reduzida na sua produção e cinge-se cada vez mais a um circuito específico de agrupamentos especializados, muitas vezes de efetivos reduzidos, que não favorece o aparecimento de obras para formações de grande dimensão ou o circunscreve a um parco número de compositores. A respeito dos argumentos sobre a aproximação dos compositores de orquestra ao *medium* banda, o compositor John Corigliano diz, numa entrevista dada a Christopher Koch sobre a sua sinfonia n.º 3 "*Circus Maximus*", o seguinte:

"Grupos universitários e orquestras comunitárias simplesmente têm mais tempo de ensaios, têm mais tempo entre ensaios, e não têm de fazer um concerto por semana... Quando se coloca uma peça numa terça-feira e se toca em concerto na quinta-feira seguinte, é realmente aconselhável tocar apenas peças já interpretadas antes e compositores que já se conhecem tão

bem, que é possível simplesmente começar pela interpretação sem ter de haver preocupações com a leitura.

Este tipo de ritmo de trabalho tem piorado nos últimos anos, especialmente nas grandes orquestras, e este é um dos principais motivos que me levaram a escrever *Circus Maximus* para banda. Eu soube, antes de escrever a peça, que o agrupamento iria realmente gastar tempo a aprendê-la. Fiquei muito surpreendido, por perceber que a banda iria realmente aprender a peça e não apenas lê-la. Mas descobri que era mais do que isso... esta banda em Austin veio ensaiar dois domingos, porque queria tocar melhor. Eles não tinham de o fazer, mas fizeram, e eu não pude deixar de pensar sobre o que aconteceria se eu pedisse cinco minutos extra de uma [grande] orquestra e como isso seria tão ridículo ... Não é culpa dos instrumentistas, eles só fazem o que têm de fazer. Além disso, após cada ensaio - incluindo o primeiro ensaio - foi-me dado um CD da performance, e eu pude levá-lo para casa, ouvi-lo atentamente, e fazer mudanças para o próximo ensaio.

Numa [grande] orquestra jamais me deixariam fazer isso, e teria sorte em conseguir uma gravação da performance final. O facto de uma possibilidade destas nunca me ter sequer ocorrido mostra como um compositor sinfónico realmente tem que trabalhar [...] Nunca me ocorreu que eles [grandes orquestras] me deixassem trabalhar assim, e não deixariam, mas no mundo das bandas, é uma prática comum: é o que se faz. É um pouco difícil regressar ao mundo das orquestras sinfónicas depois disto.”<sup>3</sup> (Koch, 2006, pp. 104-105)

A questão da dificuldade de aceitação de novas obras por parte das estruturas profissionais de orquestra, relacionada com um contexto de produção musical, normalizado pela apresentação de calendários de concertos restritivos em relação ao tempo de ensaios, e a discussão acerca da criação de subcampos específicos de determinados géneros musicais, têm sido tema de debate recente e são, por exemplo, exploradas por Christopher Small (Small, 1998, pp. 30-38)<sup>4</sup> ou António Pinho Vargas (Vargas, Música e Poder, 2011, pp. 191-201)<sup>5</sup>.

Apesar disso, há uma forte relação entre o repertório de orquestra e o repertório de banda, tomando esta última uma posição de subalternidade, na medida em que grande parte do seu repertório de concerto, quer ao ar livre, quer em sala fechada, foi e é constituído por adaptações de obras de orquestra.

Assumem-se, neste trabalho, três tipos de adaptações: arranjos, transcrições e versões. Considerando que, no uso comum da linguagem, estes termos por vezes usam-se como

---

<sup>3</sup> Tradução do inglês pelo autor deste texto.

<sup>4</sup> Acerca das restrições impostas pelo modelo de funcionamento das orquestras profissionais.

<sup>5</sup> Sobre a criação de subcampos especializados dentro da música dita “clássica”.

sinónimos, servindo para referir qualquer tipo de adaptação, discrimina-se aqui o seu sentido mais estrito, sob o qual os termos serão utilizados neste texto:

- Arranjo: adaptação de obra musical permeável a alterações ao nível das alturas, durações, timbres e formas, quer por acrescento, quer por redução. A relação com a obra original é feita através da manutenção de alguns parâmetros base, normalmente relacionados com combinações de altura e duração dos sons. A título de exemplo, poder-se-ia considerar um arranjo qualquer adaptação que mantivesse a melodia e a harmonia da música original, mas mudasse a forma, acrescentasse linhas contrapontísticas e alterasse o andamento.
- Transcrição: adaptação de obra musical pouco permeável a alterações ao nível das alturas, durações e formas. Admite reduções, mas não admite acrescentos ao material original. Um exemplo tradicional são as reduções para piano de obras orquestrais.
- Versão: transcrição ou arranjo de obra musical, elaborada pelo autor da obra original, ou sob sua vigilância.

Como poderá ser lido mais adiante, a já referida subalternidade da banda em relação à orquestra resulta do facto das adaptações serem, ao longo da história, unidireccionais, ou seja, quase exclusivamente no sentido de uma obra original para orquestra para uma adaptação para banda. São raras as exceções a este fato, e ainda mais restritas, aquelas que se inserem na tipologia de versões.

## OBJETIVOS E MÉTODO

Da questão principal (Como fazer uma transcrição de uma obra, de banda para orquestra?), surgem duas questões subordinadas:

- Como definir estratégias ou técnicas para a realização deste tipo de transcrições?
  - Como agiram outros compositores que realizaram transcrições congêneres?

Após uma prévia avaliação do assunto em estudo, assim como dos recursos disponíveis, definiu-se uma sequência de ações que permitisse, não só responder às questões colocadas, como efetuar, na prática, transcrições de banda para orquestra, objetivos principais desta monografia. Os procedimentos que definiram o método de trabalho foram:

- Identificação do percurso histórico das transcrições entre banda e orquestra ou orquestra e banda, para melhor percepção do assunto em estudo;
- Identificação de um corpo de obras de compositores de reconhecido mérito, que foram alvo de transcrições, de banda para orquestra, pelos próprios;
- Seleção de três obras representativas do *corpus* e análise da versão original;
- Análise das versões para orquestra, com foco na identificação de estratégias de transcrição utilizadas;
- Sintetização das estratégias de transcrição das três obras;
- Seleção de duas obras de banda, do *corpus* de composições do autor deste trabalho, para serem alvo de transcrição para orquestra;
- Análise das duas obras selecionadas;
- Realização das duas transcrições de banda para orquestra, com base nas estratégias identificadas anteriormente;
- Apresentação dos resultados de análise das obras, das partituras originais das obras transcritas, e partituras das respectivas transcrições.

A apresentação de resultados promove uma estrutura bipartida deste trabalho. Há por um lado uma perspectiva teórica de tratamento do assunto, onde se procura responder à questão inicial, que resulta do enquadramento e da análise das obras de outros autores, assim como da identificação das estratégias associadas às transcrições, que constituirá a Parte 1 deste trabalho. A Parte 2 incide na aplicação das mesmas estratégias e conota-se com uma perspectiva prática do tratamento do assunto. Inclui as partituras de banda, as versões de orquestra elaboradas, e respetivo relatório de transcrição.

## SELEÇÃO DAS OBRAS EM ESTUDO

Tendo em conta a extrema dificuldade em rastrear a totalidade das obras transcritas de banda para orquestra, assim como a inviabilidade de apresentação de análises de todas as obras identificadas, dadas as dimensões expectáveis para o presente trabalho, procedeu-se à definição de critérios de escolha que permitissem potenciar os resultados, em função dos objetivos a atingir.

Assim, as escolhas das obras de outros compositores a analisar tiveram as seguintes premissas:

- Considerando que a normalização atual aproximada dos efetivos instrumentais dos *media* em estudo se dá durante a primeira metade do século XX, o primeiro critério determina que as obras sejam posteriores ao século XIX;
- Da primeira metade do século XX até à atualidade, as obras devem ser escolhidas procurando a melhor distribuição possível em termos cronológicos, buscando uma heterogeneidade de técnicas de composição e/ou estilos que permita maximizar a diversidade de problemáticas de transcrição;
- Com o mesmo objetivo do ponto anterior, as obras devem ter dimensões que permitam uma macroestrutura de divisão em partes distintas, de maneira a aumentar as possibilidades de heterogeneidade, desta vez, relativa às suas características intrínsecas;
- As obras e/ou compositores das obras escolhidas devem ter reconhecido mérito artístico no universo musical específico da música dita erudita contemporânea.

Destas premissas, resultou a escolha das seguintes obras:

- *Theme and Variations, op. 43a e op. 43b* (1943) de Arnold Schönberg;
- *Music for Prague 1968* (1968) de Karel Husa;
- *Lost Vegas* (2011) de Michael Daugherty.

O critério mais difícil de aferir, na lista de premissas atrás expostas, é o do reconhecido mérito artístico das obras e dos compositores. Para o legitimar, recorreu-se a um estudo sobre a avaliação da qualidade de obras para banda realizado por Eric Ostling, Jr. em 1978, replicado em 1993 por Jay Warren Gilbert e em 2011 por Clifford Neil Towner (Ostling Jr., 1978), (Gilbert, 1993), (Towner, 2011). A *Op. 43a* de Schönberg, nomeada nos três documentos, obtém uma classificação sempre superior a 90%, o que indica, de acordo com os critérios adotados, um forte consenso da comunidade de maestros e restantes avaliadores selecionados, acerca da qualidade da obra. A obra de Karel Husa está posicionada entre as primeiras vinte obras mais bem classificadas na última atualização do estudo. Nesta, Karel Husa foi o único compositor a posicionar 9 obras no catálogo principal das obras que correspondem aos critérios definidos para o mérito artístico. A escolha de *Lost Vegas* corresponde à intenção de apresentar uma obra o mais recente possível, de maneira a abranger uma cronologia mais diversificada, de acordo com a segunda premissa estipulada anteriormente. Os estudos de avaliação referidos abrangem obras até 2007, estando este compositor representado com nove obras na última atualização, qualquer

delas não sujeita a transcrição que se conheça. O facto de ter transcrito a obra *Lost Vegas* para orquestra, de ter um currículo que inclui três *Grammy Awards* em 2011, incluindo o de melhor composição erudita contemporânea, e de ser considerado um dos compositores americanos mais requisitados da atualidade (Miles, *Teaching Music through Performance in Band*, 2012, p. 715), legitima a escolha desta obra para inclusão neste trabalho.



## EXCURSO – OBRAS COMPOSTAS DURANTE O PROGRAMA DOUTORAL

Durante o período de realização do trabalho que culmina nesta monografia, e tendo em consideração a motivação e interesse genérico na área da composição, e específico na instrumentação para sopros, com tendência para inflexão a outras formações instrumentais, importa elencar a atividade compositiva realizada no período entre setembro de 2010 e janeiro de 2011, no qual foram compostas catorze obras, das quais se apresenta uma lista e uma descrição sintética.

- *Eli, Eli, op. 31*

Dispensa-se a descrição desta obra, pois é objeto de enquadramento, análise e transcrição para orquestra, neste trabalho.

- *Magnon, op. 32*

Para banda, escrita no âmbito da disciplina de Projeto de Especialização, em janeiro de 2011, sob orientação do Professor Doutor João Pedro Oliveira, com uma duração de cerca de 11 minutos. Foi estreada a 2 de fevereiro de 2014 na Sala Suggia da Casa da Música do Porto, pela Banda Sinfónica Portuguesa, sob a direção de Francisco Ferreira. O concerto integrou a final de um concurso de composição organizado pela mesma banda, tendo *Magnon* sido galardoada com o 2.º prémio e não tendo sido atribuído o 1.º.

- *Theseus and Minotaur, op. 33*

Para Trombones Alto e Tenor solo, 5 Trombones Tenores, 3 Trombones Baixos e Tuba, com uma duração de cerca de 14 minutos. Escrita em fevereiro de 2011, por solicitação do Tubista Sérgio Carolino, para o agrupamento Mr. SC and The Wild Bones Gang. Foi estreada a 1 de setembro de 2011, pelo mesmo agrupamento, sob direção de João Paulo Fernandes, no Teatro de Alcobaça. Editou-se em CD com a etiqueta Afinaudio, em 2012.

- *Entia Imaginaria, op. 34*

Para Trombone Baixo solo e quinteto de cordas (Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo e Contrabaixo), com uma duração de cerca de 12 minutos. Escrita em fevereiro de 2012, por solicitação do trombonista Nuno Henriques, veio a ser apresentada no âmbito do seu recital para

obtenção do grau de mestre, no Conservatório Real de Haia, na Holanda, no final desse mesmo ano.

- *Entia Imaginaria II, op. 35*

Para Tuba e Piano, com uma duração de cerca de 13 minutos. Escrita em março de 2012, por solicitação do tubista Sérgio Carolino, para o Duo XL, que inclui, além do tubista, o pianista Telmo Marques. Foi estreada por esse mesmo duo, em maio de 2012, no Yamaha Ginza Hall, em Tóquio. Foi nomeada como uma das três finalistas do *Harvey Phillips Award for Excellence in Composition* de 2014, na categoria de Tuba Solo.

- *Seres Imaginários 3, op. 36*

Para Clarinete e Guitarra, com uma duração de cerca de 10 minutos. Escrita em abril de 2012, resulta de uma solicitação do clarinetista Wesley Ferreira, para integrar o seu projeto de obtenção do grau académico de *Doctor of Musical Arts* na *Arizona State University*, Estados Unidos da América. O projeto inclui a edição de um CD, com lançamento previsto para agosto de 2014. As gravações foram feitas na mesma universidade, com as performances do mesmo clarinetista, e Jaxon Williams na guitarra.

- *Canções de Pessoa, op. 37*

Para Banda e Coro Juvenil, com uma duração de cerca de 15 minutos. Escrita em setembro de 2012, por solicitação da Banda Sinfónica Portuguesa, foi estreada pela mesma banda, por um coro de alunos da Academia de Música Costa Cabral do Porto, sob a direção de Francisco Ferreira, no dia 2 de dezembro de 2012, na Sala Suggia da Casa da Música do Porto.

- *Entia Imaginaria IV, op. 38*

Para Flauta, Clarinete, Vibrafone, Harpa, Piano, Voz (Soprano), Violino, Viola e Violoncelo, com uma duração de cerca de 12 minutos. Escrita em outubro de 2012, resulta de uma solicitação do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e foi estreada no dia 30 de novembro de 2013, pelo mesmo grupo, no Teatro São Luiz, em Lisboa.

- *Lenda de Martin, op. 39*

Para Saxofone Alto Solo, Quarteto de Saxofones SATB e Banda, com uma duração de cerca de 12 minutos. Foi escrita em dezembro de 2012 e resultou de uma solicitação da Orquestra

de Sopros de Coimbra. Foi estreada a 2 de fevereiro de 2013, no Teatro Académico Gil Vicente, em Coimbra, pela mesma orquestra, com o Sax Ensemble e Jean-Yves Formeau no Saxofone Alto Solo, sob a direção de André Granjo.

- *Stabat Mater in Re, op. 40*

Para Vozes Solistas (Soprano e Barítono), Coro Juvenil, Coro Misto (SATB) e Orquestra, com uma duração de cerca de 26 minutos. Foi escrita em dezembro de 2012 e janeiro de 2013, e resulta de um projeto de concertos litúrgicos levado a cabo pela Escola de Artes da Bairrada – Oliveira do Bairro - Portugal. Foi estreada na Igreja de São Pedro da Palhaça – Oliveira do Bairro, com Mariana Picado e Miguel Rodrigues nas vozes solistas, o Coro Juvenil da Escola de Artes da Bairrada e o Coro de Câmara da Bairrada, sob a direção de Tiago Matias, a 15 de março de 2013.

- *Fanfarra Ciclóptica – Seres Imaginários 5, op. 41*

Para Narrador (opcional), 2 trompetes, 2 trompas, Trombone Tenor, Trombone Baixo e Tuba, com uma duração de cerca de 6 minutos. Foi escrita também em janeiro de 2013 e resulta de uma solicitação do trompetista Luís Granjo, para o concerto de encerramento da 1.ª Academia de Metais de Orquestra Sinfónica da Casa da Música. Foi estreada a 13 de fevereiro de 2013 na Casa da Música do Porto, pelo septeto de metais da Orquestra Sinfónica sedeadada na instituição. Esta obra foi nomeada pela Sociedade Portuguesa de Autores para o Prémio de melhor autor de 2013, na categoria de Música Erudita.

- *Armindo Lamas, op. 42*

Para banda, com uma duração de cerca de 5 minutos. Foi escrita em julho de 2013 e resulta de uma solicitação da Orquestra Filarmónica 12 de Abril de Travassô – Águeda, com o intuito de homenagear a personalidade homónima, amigo da instituição. Foi estreada a 11 de agosto de 2013, em Geraz do Lima – Viana do castelo, pela mesma Orquestra Filarmónica, sob a direção do compositor.

- *Pélagos, op. 43*

Para Coro Juvenil e Banda, com uma duração de cerca de 13 minutos. Foi composta em novembro de 2013 e resulta de uma solicitação da União Filarmónica Taveirense, para a edição de CD comemorativo dos 10 anos do diretor artístico da instituição. Foi estreada a 11 de janeiro de 2014, pelo Coro dos Pequenos Cantores da Figueira da Foz e pela União Filarmónica

Taveirense, sob a direção de João Paulo Fernandes, no Centro de Artes e Espetáculos da Figueira da Foz.

- *Adamastor – Seres Imaginários 6, op. 44*

Para Narrador, 4 Trompetes, 4 Trompas, 4 Trombones e 2 Tubas, com uma duração de cerca de 10 minutos. Composta em janeiro de 2014, resulta de uma solicitação do tubista Sérgio carolino para o agrupamento *Massive Brass Attack!*, para gravação de CD e DVD com música de compositores portugueses. Foi estreada no dia 25 de fevereiro de 2014 no Teatro Helena Sá Costa, no Porto, com Bruno Pereira na narração, o grupo referido, e direção de Sérgio Carolino. O concerto de estreia foi transmitido *online* através *site* [classicalplanet.com](http://classicalplanet.com), especializado na emissão de concertos em *streaming*.

## ENQUADRAMENTO

### SÍNTESE HISTÓRICA SOBRE TRANSCRIÇÕES DE ORQUESTRA PARA BANDA OU

#### AGRUPAMENTOS DE SOPROS

Só é possível traçar historicamente o hábito de transcrever música entre orquestras e bandas a partir da normalização dos efetivos instrumentais que as definem. Esse processo começa a acontecer durante o século XVIII, estabelecendo-se a constituição nuclear dos naipes de cordas, sopros e percussão<sup>6</sup>. Dessa base inicia-se um processo evolutivo durante os séculos seguintes, que dá lugar à atual orquestra sinfónica<sup>7</sup>. O efetivo de orquestra de finais do século XVIII, hoje por vezes intitulada “clássica”, torna-se normalizado daí em diante, e é cronologicamente coincidente com um tipo de agrupamento instrumental de sopros, genericamente intitulado *harmoniemusik*, constituído pelos sopros da orquestra, ou seja, pares de clarinetes, oboés, fagotes e trompas no núcleo central, admitindo-se para além deste núcleo, diversas variantes. Está documentado por David Whitwel o hábito destes agrupamentos apresentarem nas suas performances transcrições de música de orquestra, que se torna frequente na segunda metade do séc. XVIII, nomeadamente no circuito musical vienense. Aparentemente, a manutenção de um pequeno agrupamento de sopros era financeiramente mais viável do que uma orquestra, mas as preferências musicais da aristocracia tendiam para o género operático, tipicamente suportado por orquestra. As transcrições serviam a tripla função de fornecerem aos aristocratas momentos musicais com adaptações de árias e aberturas de ópera, ao mesmo tempo que serviam compositores, na medida em que podiam dar a conhecer as suas óperas, algumas vezes antes da estreia, e editores, como fonte de rendimento (Whitwell, *The Wind Band and Wind Ensemble of The Classic Period (1750-1800)*, 1984).

Note-se que as transcrições aqui referidas são de orquestra para agrupamento de sopros, não tendo sido possível encontrar exemplos desta época no sentido inverso. Na tipologia de versões, parece ter havido o hábito dos próprios compositores realizarem as adaptações para *harmoniemusik* das suas obras orquestrais, principalmente aberturas de ópera. A título de exemplo, pode-se referir W. A. Mozart, em carta a seu pai, datada de 20 de julho de 1782, onde menciona a possibilidade de fazer uma transcrição para *harmoniemusik* da abertura da sua ópera

---

<sup>6</sup> A normalização da percussão é ainda incipiente nesse século, salvo a presença dos tímpanos.

<sup>7</sup> Note-se que os *media* instrumentais de orquestra e banda são ainda hoje permeáveis a variações consideráveis em relação ao efetivo, mantendo-se no entanto, pelo menos no caso da orquestra, a estrutura nuclear referida, que a define.

“O Rapto do Serralho” (Mozart, The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart, 1866, pp. 135-136). O teor da carta não apresenta qualquer indicação de se tratar de uma situação excepcional, inclusive, em carta anterior, de 23 de janeiro do mesmo ano, Mozart refere a seu pai, como uma possibilidade de sustento, o interesse do Príncipe do Lichtenstein em que escrevesse música para um agrupamento de sopros que pretendia criar para seu serviço (Mozart, The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart, 1866, pp. 115-116)<sup>8</sup>.

A tradição das transcrições de orquestra para banda expande-se enormemente durante o período romântico. Contribui para isso a organização sistemática dos exércitos europeus e a normalização das respectivas bandas militares que, para além das funções de representação, apresentavam-se publicamente em concertos, tradicionalmente ao ar livre, além de agrupamentos de sopros ligados a instituições cívicas e à igreja.

A busca de repertório para estes concertos, dentro da música dos compositores mais considerados da época, encontrou uma solução nas transcrições. Uma das estruturas militares mais organizadas, ao nível das bandas, foi conseguida por Wilhelm Wieprecht, na Prússia. Wieprecht era responsável pela organização das bandas militares e, respondendo a um pedido do rei, em 1838, organizou um grande festival de música militar, para receber o Imperador Nicolau da Rússia, com todas as bandas aquarteladas em Berlim, num total de cerca de 1200 músicos em simultâneo. O repertório apresentado foi:

- Abertura da ópera *Rienzi*, de Richard Wagner;
- *Coro e Marcha* da ópera *Conradin*, de Ferdinand Hiller;
- *Aleluia do Messias*, de G. F. Handel,
- *Marcha*, de Möllendorf,
- *Marcha da Coroa* da ópera *O Profeta*, de Meyerbeer,
- Marchas *The Dessauer*, *Hohenfriedberger* e *Coburger*<sup>9,10</sup>

Note-se a quantidade de transcrições escolhidas. Note-se ainda que, não havendo lapso de datação da referência citada, a Abertura da ópera *Rienzi* foi tocada muito antes da estreia da ópera, que veio a decorrer em 1842, quatro anos depois. Num outro festival, em 1845, no

---

<sup>8</sup> No livro citado, a tradução para inglês refere “band” e “military band”. O conceito, à data das cartas de Mozart não existia, pelo menos com a conotação que é dada hoje. Optou-se aqui por utilizar a nomenclatura original de *harmoniemusik* (Mozart, Mozart Letters and Documents - Online Edition, 1782).

<sup>9</sup> (Whitwell, The Nineteenth Century Wind Band and Wind Ensemble in Western Europe, 1984)

<sup>10</sup> Não são apresentados os compositores destas marchas na fonte consultada.

*Hippodrome* de Paris, foram reunidas 41 bandas militares. A Fig. 2 ilustra a quantidade de adaptações escolhidas.

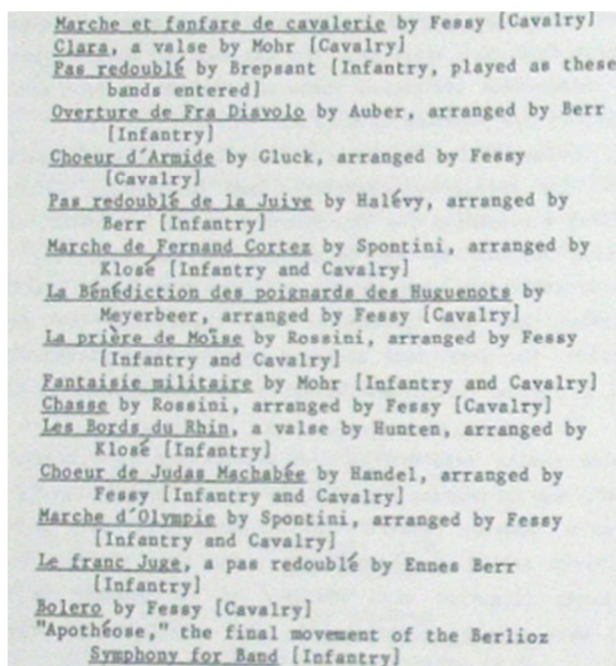


FIG. 2 - Repertório do Festival de Bandas em Paris, 1945<sup>11</sup>

O sentido unívoco das transcrições mantém-se, mas a sua frequência alarga-se, acompanhando o proliferar de bandas por todo o mundo ocidental. Nos EUA, uma tradição de bandas profissionais que viajavam em prolongadas digressões pelo país e mesmo pela Europa, apresentando-se perante plateias numerosas, ficou marcada pelas figuras de Patrick Gilmore e, posteriormente, John Philip de Sousa. Exemplificando a forte presença das transcrições no repertório também destas bandas, expõe-se o programa de concerto seguinte:

- Grand Concert by SOUSA AND HIS BAND  
Thursday, October 18, 1906, Evening, 8 to 10
1. Overture, "Poet and Peasant" – Weber
  2. Song for cornet, "The Lost Chord" – Sullivan
  3. Songs of Grace and Songs of Glory (A collection of hymn tunes of the American Churches introducing "Lead Kindly Light" and "Near My God to Thee", two favorite hymns of the late President McKinley - Sousa
  4. Aria for Soprano, "Samson and Delilah" – St. Säens
  5. Gems from "Lady Madcap" (new) – Rubens
  6. Second Polonaise – Liszt
  7. a) Caprice, "Paradise on Earth" (new) – Einoedshofer, b. March, "king Cotton" – Sousa
  8. Violin solo – "Prize Song" from Die Meistersinger – Wagner
  9. Overture, "William Tell" – Rossini.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> (Whitwell, The Nineteents Century Wind Band and Wind Ensemble in Western Europe, 1984, p. 87)

<sup>12</sup> (Hansen, 2005, p. 47)

Na década de 1930, nos EAU, começa a ser posta em causa a presença constante de transcrições por uma estratégia de valorização artística das bandas, recorrendo a encomendas de obras a compositores sinfónicos mundialmente reconhecidos feitas pela *American Bandmasters Association*<sup>13</sup> (ABA). Até essa altura poucos compositores de mérito tido como relevante usaram esta formação para as suas obras. Das encomendas da ABA resultaram várias obras das quais se destacam as seguintes:

- Gustav Holst (1874-1934), *Hammersmith* (1930);
- Ottorino Respighi (1879-1936), *Huntingtower Ballad* (1932);
- Percy Grainger (1882-1961), *Lincolnshire Posy* (1937);
- Henry Cowell (1897-1965), *Soonthree* (1940).

Gradualmente, nas décadas seguintes, esta formação orquestral de sopros e percussão começou a despertar o interesse de mais compositores, alguns deles na vanguarda das opções estéticas e técnicas composicionais internacionais destacando-se na década de 40 a obra *Theme and Variations*, op. 43 de Arnold Schönberg, na década de 60 a obra *Music for Prague 1968*<sup>14</sup>, de Karel Husa, e na década de 70 a obra *and the mountains rising nowhere...*, de Joseph Schwanter, entre outras<sup>15</sup>.

Em Portugal houve uma tentativa semelhante, de aproximação dos compositores eruditos ao fenómeno das bandas, promovendo encomendas com vista a valorizar os repertórios destes agrupamentos. Estas encomendas foram protagonizadas pela Secretaria de Estado da Cultura após a revolução de 1974, durante essa década, na pessoa do seu encarregado da divisão de música, o arquiteto Romeu Pinto da Silva. Os seus objetivos passavam por aumentar a qualidade do repertório e, assim, alargar os horizontes culturais da audiência.

As encomendas foram dirigidas a compositores nacionais de reconhecido mérito, tendo Romeu Pinto da Silva sido aconselhado por Silva Dionísio, na altura chefe da Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana, ao tempo a banda militar com mais projeção em Portugal. Terá sido ele o responsável pelas indicações técnicas para os compositores, nomeadamente a constituição instrumental, com base no que seria comum a uma banda amadora da época. O

---

<sup>13</sup> Fundada em 1929, com John Philip de Sousa como Presidente Honorário e Edwin Franko Goldman como presidente.

<sup>14</sup> O ano faz parte do título da obra e é simultaneamente o ano de composição.

<sup>15</sup> De salientar a importância das obras de Schönberg e Husa para o tema estrito deste trabalho, das quais foram feitas versões para orquestra.



projeto resultou num corpo de obras originais e transcrições das quais se podem enumerar as seguintes:

- Fernando Lopes Graça (1906-1994), *Suite Rustica n.º 3* e *Canto do Livre* (arranjo);
- Manuel Faria (1919-1983), *Missa a São Jorge* e *Romaria Minhota*;
- Cândido Lima (1939- ), *Coros e Danças Medievais*;
- Frederico de Freitas (1902-1980), *Fantasia Campestre*;
- Joly Braga Santos (1924-1988), *Otonifonias*;
- Álvaro Cassuto (1938- ), *Homenagem ao Povo*;
- Maria de Lurdes Martins (1926- ), *Rondó*, *Hoje Há Palhaços*, *Rapsódia de Natal* e *Suite de Danças Tradicionais Portuguesas*;
- Álvaro Salazar (1938- ), *6 Danças Alemãs D.970* de Franz Schubert (transcrição).<sup>16</sup>

Note-se o facto de, mesmo num projeto que pretendia a criação de novas obras para banda, existir uma transcrição.

As versões de banda para orquestra são muito mais raras. Além das já referidas, apresenta-se uma lista, não exaustiva, de exemplos de algumas obras adaptadas nesse sentido.

- Adam Gorb (Royal Northern College of Music) - *Awayday*;
- Alexander Comitas (Pseudónimo do compositor Holandês Eduard de Boer) - *Concerto for Piano and Wind Orchestra, Op. 59*; *A Night on Culbin Sands, Op. 38*
- Berthold Goldschmidt – *Intrada*;
- Bramwell Tovey - *Urban Cabaret (VB<sup>17</sup>)*/*The Lincoln Tunnel Cabaret (VO)*;
- Darius Milhaud – *Suite Française*;
- Donald Gratham – *J'ai été au Bal*;
- Edward Gregson – *Tuba Concerto*;
- H. Robert Reynolds – *Postcard*;
- Gustav Holst – *Hammersmith*;
- James Barnes - *Yorkshire Ballad*;

---

<sup>16</sup> (Granjo, 2007)

<sup>17</sup> A fim de evitar a repetição constante das expressões “versão de banda” e “versão de orquestra”, adotar-se-ão as seguintes regras: 1.) Serão usadas as siglas VB e VO, para “Versão de Banda” e “Versão de Orquestra”, respetivamente; 2.) Nas relações instrumentais, será sempre estabelecida na ordem VB-VO, ou seja, os instrumentos da versão para banda em primeiro lugar; 3.) O termo “transcrição”, quando usado para referir uma das versões, referir-se-á sempre à versão de orquestra.

- James McDonald Gayfer - *The Army Years*;
- Jesse Ayers – *Jericho*;
- Johan de Meij - *Symphony no. 2 - The Big Apple*;
- Michael Daugherty – *Lost Vegas*
- Percy Grainger – *The Immovable "Do"*;
- Ralph Vaughan Williams – *Sea Songs*;
- Samuel Barber - *Commando March*;
- Steven Bryant – *Dusk*; *Alchemy in Silent Spaces*; *Concerto para Piano*; *Concerto para Cello*.

Destas obras, conforme já referido, serão analisadas as versões originais e as estratégias de transcrição de:

- *Theme and Variations, op. 43a e op.43b* (1943), de Arnold Schönberg;
- *Music for Prague 1968* (1968), de Karel Husa;
- *Lost Vegas* (2011), de Michael Daugherty.

Acerca das técnicas de transcrição postuladas em bibliografia dedicada, há a referir a obra de Phillip Lang, *Scoring for The Band*, que contém uma secção dedicada a transcrições. O texto refere-se sempre ao sentido orquestra-banda e contém tabelas de atribuição de instrumentos (Lang, 1950, pp. 159-167). As premissas indicadas por Lang são discutíveis, na medida em que têm foco menos na textura e no timbre do que na altura e registo (Rockley, 1997) o que implica, seguindo a sua estratégia, a possibilidade de grandes desequilíbrios de equalização. Alfred Blatter inclui também no seu livro *Instrumentation and Orchestration* uma secção sobre técnicas de transcrição (Blatter, 1997, pp. 388-409). Neste livro, há uma visão mais abrangente dos processos de transcrição, distinguindo-se duas estratégias, na opinião do autor igualmente legítimas. Numa, o transcritor foca a sua atenção em manter o som o mais próximo possível do original, procurando instrumentos comuns e associações por aproximação tímbrica (próxima da perspectiva de Lang). Noutra, a transcrição parte da ideia que a versão original é uma de várias maneiras de expor o material musical. Analisa a obra e estrutura os seus elementos, procurando canalizá-los para o idiomatismo do novo *medium*.

Esta última estratégia de Blatter obriga a uma prévia análise das obras, dos seus elementos constituintes e das relações entre eles, perspectiva sobre a qual se desenvolverá parte do trabalho presente nesta monografia.

# PARTE 1 – ANÁLISE DE TRANSCRIÇÕES

## ARNOLD SCHÖNBERG - *THEME AND VARIATIONS*, OP. 43A E 43B

### ENQUADRAMENTO DA OBRA

*Theme and Variations*, Op. 43a foi composta em 1943, por encomenda de Carl Engel, presidente da editora G. Schirmer, na altura principal editora da música de Schönberg. A pedido do editor, a obra deveria destinar-se a bandas escolares de nível secundário<sup>18</sup> e bandas amadoras. Sugeriu ainda que a obra tivesse várias “mudanças de feitio e estados de espírito”<sup>19</sup> (Battisti, 2002, pp. 28-29). Apesar de a obra ser posterior à implementação, por Schönberg, do sistema serial dodecafónico, a peça é tonal, em solm, apresentando no entanto uma grande liberdade cromática e modulatória. O próprio Schönberg afirma sobre a obra, que “[...] Não é uma das minhas principais obras [...] como todos podem constatar, porque não é dodecafónica. É uma daquelas composições que se escreve para desfrutar do virtuosismo e, por outro lado, para dar a um certo grupo de amantes da música – neste caso às bandas – algo melhor para tocar.”<sup>20</sup> (Battisti, 2002, pp. 28-29).

Apesar do apelo de Engel, as exigências performativas da peça ultrapassam o nível de dificuldade tipicamente atribuído a bandas escolares não universitárias ou a bandas amadoras, sendo classificada como obra de grau 6, representativo da dificuldade máxima na escala usada pelos diversos volumes da coleção *Teaching Music Throug Performance in Band* (Blocher, et al., 1997). Revelou-se de difícil execução e demasiado sofisticada para uma audiência ambientada a um repertório assente em marchas e transcrições do repertório sinfónico do período romântico, característico das bandas da época.

Com o intuito de aumentar as possibilidades de performance pública, o próprio Schönberg fez uma versão da obra para orquestra, sob o mesmo título, com o número de Opus 43b, que teve a sua estreia a 20 de Outubro de 1944 pela *Boston Symphony Orchestra* dirigida por Serge Koussevitzky. Curiosamente, esta estreia ocorreu antes da primeira performance da versão original, que veio a acontecer no *Central Park* de Nova Iorque, a 27 de Junho de 1946, pela

---

<sup>18</sup> *high school band* na nomenclatura do sistema de ensino americano.

<sup>19</sup> No original: “many different characters and moods.”

<sup>20</sup> No original: “...not one of my main works ... as everybody can see, because it is not a composition with twelve tones. It is one of those compositions which one writes in order to enjoy one’s virtuosity and, on the other hand, to give a certain group of music lovers – here it is the bands – something better to play.”

*Goldman Band*, dirigida por Richard Franko Goldman. A *Goldman Band*, fundada pelo pai de Richard Franko Goldman, Edwin Franko Goldman, foi uma banda profissional sediada em Nova Iorque, que teve como primeiros maestros pai e filho atrás referidos, Edwin F. Goldman entre a fundação (1918) e a sua morte (1956) e Richard F. Goldman, entre 1956 e 1988. Não é por acaso que a estreia de *Theme and Variations, Op. 43a* foi feita por esta banda, dado o historial destes dois maestros num esforço de revitalização do repertório das bandas, muitas vezes baseado na encomenda de obras a compositores de reconhecido mérito internacional. Destas encomendas, quer a nível particular, quer através da ABA, resultaram obras de grande relevo e mérito artístico, ainda hoje consideradas fundamentais para a emancipação de algumas bandas de elevada qualidade artística, relativamente à música de entretenimento, música utilitária, ou música tida como de menor categoria, quando comparada com as obras escritas para orquestra sinfónica. De facto consta dos objetivos enumerados no artigo II da ABA “encorajar compositores proeminentes de todos os países a escreverem para Banda de Concerto”.

Principalmente nos EUA, o segundo quartel do século passado foi pródigo em iniciativas conducentes à elevação do mérito artístico da música para banda, sendo uma das principais estratégias a tentativa de atrair compositores de reconhecido mérito a escreverem obras para este *medium*. Deste propósito resultaram obras como *Folk Song Suite* (1924), de Ralph Vaughan Williams, *Konzertmusik für Blasorchester, Op. 41* (1926) de Paul Hindemith, *Hammersmith* (1930), de Gustav Holst, *Huntingtower* (1932), de Ottorino Respighi, *Lincolnshire Posy* (1937), de Percy Grainger, *Suite Française* (1944), de Darius Milhaud e *Tunbridge Fair* (1951), de Walter Piston, entre outras.

## ESPECIFICIDADES NA INSTRUMENTAÇÃO

Schönberg, um compositor com uma carreira consolidada, residente desde 1933 nos EUA, trabalhando enquanto compositor e professor, foi requisitado, através do seu editor, para escrever para banda. Teria certamente conhecimento das capacidades performativas das bandas amadoras e escolares, para as quais havia intenção inicial de serem as principais performances da obra aqui tratada, mas a sua meticulosidade tímbrica, densidade contrapontística e exigências interpretativas, colocaram *Theme and Variations* num patamar de dificuldade apenas ao alcance de bandas profissionais ou universitárias. Num estudo sobre a avaliação da qualidade de obras para banda realizado por Eric Ostling, Jr. em 1978, replicado em 1993 por Jay Warren Gilbert e em 2011 por Clifford Neil Towner (Towner, 2011), a *Op. 43a*, nomeada nos três documentos, obtém uma classificação sempre superior a 90%, o que indica, de acordo com os critérios adotados, um

forte consenso da comunidade de maestros e restantes avaliadores selecionados, acerca da qualidade da obra.

Este facto não indica um sucesso imediato junto dos agrupamentos musicais – lembramos que há dois anos de separação entre a publicação (1944) e a primeira performance (1946) – por motivos já apresentados, que se relacionam com a dificuldade técnica performativa que exige. Esta dificuldade resulta de uma orquestração que contraria o hábito vigente, de confiar os excertos de maior exigência às primeiras partes de cada naipe. A prática de criar uma hierarquia interna aos agrupamentos, coloca os músicos mais capazes responsáveis pelas primeiras partes. Schönberg trata todas as partes de maneira igualitária, sendo atribuídas responsabilidades técnico-interpretativas com a mesma exigência performativa genérica a cada um dos elementos do agrupamento. Não é raro, na partitura<sup>21</sup>, a atribuição de música a 2.ªs partes com as 1.ªs em pausa (Fig. 3).



FIG. 3 - *THEME AND VARIATIONS*, OP. 43A - CC. 26-27 - CLARINETES - EXEMPLO DE AUSÊNCIA DE HIERARQUIA DE PARTES EM NAÍPE.

Ao mesmo tempo, muitas vezes, as frases melódicas são divididas em fragmentos, atribuídos a instrumentos ou grupos de instrumentos díspares, exigindo competências performativas apuradas, para manter uma percepção clara das hierarquias entre linhas melódicas contrapontísticas. Este tratamento de coloração tímbrica torna-se evidente logo nos primeiros compassos da obra, onde a linha melódica principal, grafada na edição por indicação do próprio compositor, com a indicação "P", está distribuída por vários instrumentos, havendo uma variação tímbrica causada por mudança, acrescento ou diminuição dos executantes simultâneos (Fig. 4).

<sup>21</sup> Os exemplos apresentados neste texto, assim como as partituras de referência para as análises efetuadas têm como fonte as partituras editadas pela *Belmont Music Publishers* (Schoenberg, *Theme and Variations*, Op. 43a, 1944) e (Schoenberg, *Theme and Variations*, Op. 43b, 1944)

FIG. 4 - *THEME AND VARIATIONS*, OP. 43A - CC. 1-5 - EXEMPLO DE DISTRIBUIÇÃO INSTRUMENTAL DA LINHA MELÓDICA PRINCIPAL.

Outra dificuldade performativa resulta da utilização frequente de subdivisões ternárias em tercinas de colcheia, simultâneas ou em alternância rápida com células rítmicas do tipo colcheia-pausa de semicolcheia-semicolcheia, que exigem uma grande segurança e acuidade rítmica aos instrumentistas, a fim de manterem a clara distinção dos dois tipos de célula. Este problema técnico evidencia-se principalmente na Variação I (Fig. 5).

FIG. 5 - *THEME AND VARIATIONS*, OP. 43A - CC. 27-28 - EXEMPLO DE SOBREPOSIÇÃO DE CÉLULAS RÍTMICAS SEMELHANTES.

Acresce ainda a profusão de indicações de articulação, de sete tipos no total, presentes numa grande parte das notas da partitura que, conjuntamente com as indicações de melodias

principais (P) e secundárias (S), e com constantes indicações dinâmicas, diferentes e simultâneas, completam uma partitura exigente, mais própria para agrupamentos profissionais do que para bandas escolares ou amadoras.

Em relação às opções de instrumentação das duas versões, os efetivos instrumentais requeridos pelas partituras são os seguintes (Tab. 2)<sup>22</sup>:

Banda - Op. 43a	Orquestra – Op. 43b
Piccolo	Piccolo
Flute I	Flute I
Flute II	Flute II
Oboe I	Oboe I
Oboe II	Oboe II
Bassoon I	English Horn
Bassoon II	Clarinet I in B-flat
Clarinet in E-flat	Clarinet II in B-flat
Clarinet I in B-flat	Bass Clarinet in B-flat
Clarinet II in B-flat	Bassoon I
Clarinet III in B-flat	Bassoon II
Alto Clarinet in E-flat	Contra-bassoon
Bass Clarinet in B-flat	Horn I in F
Alto Saxophone I in E-flat	Horn II in F
Alto Saxophone II in E-flat	Horn III in F
Tenor Saxophone in B-flat	Horn IV in F
Baritone Saxophone in E-flat	Trumpet I in C
Cornet I in B-flat	Trumpet II in C
Cornet II in B-flat	Trumpet III in C
Trumpet I in B-flat	Trombone I
Trumpet II in B-flat	Trombone II
Flugelhorn I in B-flat	Trombone III
Flugelhorn II in B-flat	Tuba
Horn I in F	Timpani
Horn II in F	Percussion
Horn III in F	(Cymbals, Bass Drum, Snare Drum, Glockenspiel,
Horn IV in F	Triangle, Tambourine, Xylophone, Gong, Chimes,
Trombone I	Bells)
Trombone II	Violin I
Trombone III	Violin II
Baritone	Viola
Euphonium	Violoncello
Basses and Tubas	Bass
String Bass	
Timpani	
Percussion	
(Cymbal, Bass Drum, Snare Drum, Glockenspiel,	
Triangle, Tambourine, Xylophone, Gong, Cymbal 2	
plates)	

TAB. 2 - *THEME AND VARIATIONS*, OP. 43A E 43B - INSTRUMENTAÇÃO DAS DUAS VERSÕES.

Apesar de a versão de banda apresentar uma escrita muitas vezes quase camerística, dando a impressão de pressupor um instrumentista por parte, a edição que serve de fonte

<sup>22</sup> Opta-se por apresentar as nomenclaturas usadas nas partituras, em inglês, por maior acuidade à fonte.

fornece um conjunto de partes duplicadas para flautas, cornetins, trompetes, barítonos e eufónios. No caso dos clarinetes sopranos em sib e dos baixos e tubas, fornece três partes de cada. As duplicações são ainda verificáveis através da partitura, onde os clarinetes sopranos I em Sib, têm indicações de *solo*, *sol*i e *tutti* (Fig. 6), além de *divisi* até 4 partes (Fig. 7).



FIG. 6 - THEME AND VARIATIONS, OP. 43A - CC. 65-68 - EXEMPLO DE INDICAÇÕES DE TUTTI E SOLI.



FIG. 7 - THEME AND VARIATIONS, OP. 43A - CC. 209-210 - EXEMPLO DE DIVISI NO CLARINETE I EM SIB.

Nas flautas, o compasso 205 tem simultaneamente as indicações "*Tutti*" e "*a2*" (Fig. 8), o que leva a supor, pelo menos, dois instrumentistas para cada parte. A parte de barítono aparece na partitura na mesma pauta da de eufónio e, apesar das semelhanças tímbricas e de tessitura entre os dois instrumentos, Schönberg atribui-lhes muitas vezes diferentes funções na orquestração, sendo evidente uma preferência pelo registo mais agudo do barítono e pelo registo mais grave do eufónio (Fig. 9).



FIG. 8 - THEME AND VARIATIONS, OP. 43A - C. 205 - EXEMPLO DE INDICAÇÕES DE MAIS DO QUE UM EXECUTANTE POR PARTE DE FLAUTA.





FIG. 9 - *THEME AND VARIATIONS, OP. 43A* - CC. 97-99 - EXEMPLO DE TRATAMENTO DIFERENCIADO ENTRE BARÍTONO E EUFÔNIO.

A partitura evidencia ainda algumas características de instrumentação que, apesar de comuns nalgumas edições da época, têm vindo a cair em desuso, como a presença simultânea de naipes de trompetes, cornetins e fliscornes; a já referida separação entre barítono e eufónio; e a utilização do clarinete alto em Mib. A tendência atual é a da utilização de trompetes, sendo os cornetins e fliscornes usados como instrumentos solistas em situações de exceção; a não distinção entre barítonos e eufónios, privilegiando-se o eufónio enquanto instrumento preferencial na formação da banda; e a gradual saída do clarinete alto em Mib<sup>23</sup> das edições e formações mais normalizadas.

Sobre a instrumentação da versão de orquestra há a referir a presença de *divisi* e *solí* nos naipes de cordas friccionadas, que alargam a distribuição apresentada na Tab. 2, exigindo, pelo menos, 4 partes de violino I, 2 partes de Violino II, 3 partes de viola, 4 partes de violoncelo e 2 partes de contrabaixo. Estas subdivisões de naipe, conjuntamente com a distribuição instrumental dos sopros e percussão, não apresentam qualquer especificidade em relação à instrumentação normalizada da orquestra sinfónica romântica.

<sup>23</sup> Salvaguarda-se que, principalmente as editoras norte-americanas, continuam a incluir partes de clarinete alto em Mib, sendo, no entanto, pouco comum que lhes sejam confiados trechos musicais independentes.

## ANÁLISE SINTÉTICA DE *THEME AND VARIATIONS* DE ARNOLD SCHÖNBERG

Não há qualquer diferença de forma ou de planeamento harmónico entre as duas versões da obra aqui tratadas. O número de compassos é igual e as diferenças de altura de notas na transcrição apenas acontecem por redução ou ampliação de 8.<sup>as</sup>, legitimando-se assim uma análise geral comum.

A obra é constituída por nove andamentos, para performance ininterrupta (Tab. 3):

Título da secção	Andamento	n.º de compassos
(TEMA) <sup>24</sup>	<i>Poco Allegro</i> ♩=84	21
<i>Variation I</i>	( <i>Poco Allegro</i> ♩=84)	21
<i>Variation II</i>	<i>Allegro Molto</i> ♩=132	42
<i>Variation III</i>	<i>Poco Adagio</i> ♩=60	21
<i>Variation IV</i>	<i>Tempo di Valzer</i> ♩=60	42
<i>Variation V</i>	<i>Molto Moderato</i> ♩=82	21
<i>Variation VI</i>	<i>Allegro</i> ♩=84	21
<i>Variation VII</i>	<i>Moderato</i> ♩=84	23
<i>Finale</i>	<i>Moderato, Allegro</i> ♩=84, <i>Tempo I<sup>mo</sup></i> ♩=84, <i>Meno mosso</i> ♩=72, <i>Adagio</i> ♩=60	66

TAB. 3 - ESTRUTURA DE *THEME AND VARIATIONS*

A duração da performance ronda os 12 minutos e, regra geral, os andamentos são divididos em duas secções, aproximando-se estruturalmente da exposição do tema apresentada no primeiro. É evidente a preocupação de Schönberg pelo equilíbrio numérico na estrutura, mantendo o tema e 6 variações com um número de compassos múltiplo de 21, e criando exceções na sétima variação (embora mantendo um número primo como número total de compassos) e no andamento final, que atua como síntese da obra. A transição entre variações, e por vezes secções, é antecedida por um alargamento do tempo, em *ritardando*, com uma preocupação em manter a clareza da estrutura perceptível ao ouvinte.

<sup>24</sup> Entre parêntesis quando não indicado na partitura.

A obra, como já referido, é tonal, tendo Solm como tonalidade principal, mas modulando por vários centros tonais para além de Sol, à exceção de Réb e Mib. A harmonia resulta menos de homofonia organizada a partir de motivos ou frases melódicas harmonizadas, do que de movimentos contrapontísticos, cuja densidade, apesar de não exagerada para a época, ultrapassa a quantidade de melodias simultâneas espectáveis pelo ouvinte familiarizado com a música de banda mais presente nos repertórios de então, podendo-se considerar que a conceção desta obra resulta, na microestrutura, de um pensamento essencialmente contrapontístico (Fig. 10).

FIG. 10 - *THEME AND VARIATIONS*, OP. 43B - CC. 88-91 - EXEMPLO DE TEXTURA CONTRAPONTÍSTICA BASEADA EM FRAGMENTOS MOTÍVICOS.

Do ponto de vista melódico, a construção do TEMA<sup>25</sup> é determinada por um desenvolvimento dos motivos temáticos apresentados no **primeiro andamento (cc. 1-21)**, como seria espectável numa estrutura de tema e variações que dá o nome à peça. Esse desenvolvimento dá-se a um nível unitário bastante curto, sendo que o compositor constrói toda a obra com pequenos fragmentos do tema, e raramente com frases completas. O elemento fundamental da variação passa mais pela textura e ambiente sonoro - muitas vezes tendo o timbre como base de trabalho - do que por variações melódicas de frases mais extensas. A

<sup>25</sup> A fim de facilitar a compreensão dos diversos elementos musicais da obra, sempre que haja uma referência ao TEMA melódico do primeiro andamento, este será grafado em maiúsculas.

construção através de fragmentos evidencia-se imediatamente na apresentação do TEMA, numa estrutura em duas frases, cada uma delas dividida em dois períodos. As semelhanças entre os dois segundos períodos das duas frases são evidentes, à exceção do primeiro compasso, que na segunda frase, repete o fragmento inicial do primeiro período. No final da segunda frase, o último fragmento é repetido, provocando uma extensão final como se de uma *codetta* se tratasse (Fig. 11).



FIG. 11 - THEME AND VARIATIONS - ANÁLISE DA ESTRUTURA DO TEMA.

A **primeira variação (cc.22-42)** usa dois fragmentos como elemento de construção principal (Fig. 12), que virão a fixar a textura melódica preponderante na obra:



FIG. 12 - THEME AND VARIATIONS - VAR. I - FRAGMENTOS PRINCIPAIS.

Além da sucessiva variação destes fragmentos, apresenta um movimento de tercinas de colcheia, quase como um *moto perpetuo*, que lhe confere um carácter diferenciador das outras variações.

A **segunda variação (cc.43-84)**, mais rápida e pontuada, prossegue a utilização do ritmo do primeiro fragmento atrás apresentado e mantém a utilização das tercinas, mas de maneira descontínua e com acentuações em *staccato*. A particularidade mais distintiva desta variação em relação à primeira é o facto de haver uma mais clara divisão entre as duas secções que a compõem (secção A – cc. 43-60, secção B – cc. 61-84). A primeira secção começa com uma partitura mais despida, apresentando descontinuidade sonora, através da utilização de fragmentos muito curtos e pontuados, que circulam por vários timbres. Os silêncios vão gradualmente sendo preenchidos, num crescendo de tensão até à segunda secção, onde começam a aparecer fragmentos mais longos apresentados em *legato*. O motivo inicial da secção B desta variação, apresentado nos fliscornes (VB), remete para o *incipit* da frase B do TEMA, através da utilização do intervalo de 6.<sup>a</sup>m que lhe é característico. A tensão quebrada no início da secção B, retoma um crescendo, que introduz o *incipit* da frase A do TEMA no compasso 73, culminando num clímax no compasso 77, a partir do qual há um decrescer de tensão, acentuado por uma *coda* (cc. 81-84) que faz a ponte para a terceira variação, onde há uma citação, nos dois compassos finais, à música de George Gershwin, de quem Schönberg era amigo e admirador.

A **Variação III (cc.85-105)** apresenta um ambiente sonoro mais intimista. O *Adagio* impõe um evidente contraste com o *Allegro Molto* da variação anterior. A melodia predominante está, mais uma vez, relacionada com o *incipit* da frase B do TEMA, destacando-se novamente o intervalo melódico de 6.<sup>a</sup>. No início da variação esta melodia sobressai, contraposta a uma melodia secundária de movimento quase cromático (Fig. 13). O desenvolvimento de ambas torna-se mais ornamentado e sobrepõe-se em contraponto, o que, somado a outros elementos musicais já existentes, mantém o ambiente contrapontístico predominante.

21

VAR. III 85  
POCO ADAGIO

FIG. 13 - THEME AND VARIATIONS, OP. 43A - CC. 85-89 - INÍCIO DA VAR. III - ALTERNÂNCIA (P) E (S).

A exemplo da variação anterior, a transição da secção A (cc. 85-93) para a secção B (cc. 94-105) é marcada por um abrandamento do ritmo enunciada na partitura com *poco rit.* O mesmo abrandamento repete-se no fim da variação, mas de forma mais gradual. O clímax da variação apresenta-se no compasso 102, a partir do qual a diminuição da intensidade e da densidade diminuem a tensão, conduzindo a uma nova variação.

A **Variação IV (cc.106-147)** é um *Tempo di Valzer*, muito mais rápido do que o andamento anterior e com um ambiente quase jocoso, apoiado pela introdução de pandeiro e triângulo na percussão, em ambas versões. Mantém-se a estrutura contrapontística e o ciclo de tensão apresentado nas duas variações anteriores. Há um crescendo de tensão desde o início, menos denso e com menos intensidade, que se avoluma até cerca de metade do andamento, onde se reinicia, dando origem a uma segunda secção. Não há qualquer variação do andamento que separe as secções A (cc. 106-123) e B (124-147), tornando a estrutura menos clara ao ouvinte. No entanto, o início da secção B é marcado pela apresentação do *incipit* da frase B do TEMA, um tom abaixo da sua primeira aparição na peça (Fig. 14).

FIG. 14 - *THEME AND VARIATIONS*, OP. 43A - CC. 121-122 - SECÇÃO B DA VAR. IV, INCIPIT DA FRASE B DO TEMA NOS FLISCORNES (C. 124).

No final da variação, mantém-se o ciclo de tensão apresentado em variações anteriores. O clímax (cc.136-139) é atingido pelo sucessivo aumento da intensidade, coadjuvado pelo aumento do número de instrumentos em uso. Acontece alguns compassos antes da transição para a secção seguinte (c.148), a seguir ao qual há uma diminuição gradual de intensidade, densidade e um abrandamento do ritmo através de um *rit.*. De salientar ainda uma mudança da armação de clave, passando a centrar o tom em Mim, apesar da forte instabilidade do centro tonal provocada pela constante opção pelo cromatismo.

Até à variação IV, Schönberg tende a fragmentar as linhas melódicas e distribuir cada fragmento por diferentes instrumentos ou grupos de instrumentos. Esta tendência é

interrompida na **variação V (cc.148-168)**, onde as duas linhas melódicas principais são atribuídas, predominantemente, aos mesmos dois instrumentos durante todo o andamento. Na versão para banda, os dois instrumentos são clarinete e barítono, na versão para orquestra violino e violoncelo. A primeira linha melódica é apresentada pelo instrumento mais agudo, à qual se segue, a um compasso de distância e em *canon*, a segunda linha melódica. O *canon* não é estrito, já que a segunda linha melódica é uma inversão da primeira, em termos de intervalos e sentido (Fig. 15).



FIG. 15 - THEME AND VARIATIONS, OP. 43B - CC. 153-155 - VAR. V - EXEMPLO DE CANON POR INVERSÃO.

À semelhança da variação anterior, esta é apresentada com uma nova armação de clave que reflete um centro tonal em MibM. O andamento é reduzido para um *Molto Moderato* e há duas secções: A (cc. 148-160) e B (161-168). A distinção entre as duas secções é garantida pelo tratamento dado aos outros elementos musicais presentes no andamento e separada por um *poco rit.* no compasso 160. A secção A pode-se dividir em duas partes (A1-cc.148-156, A2-157-160). Na parte A1, as acentuações dos elementos secundários tendem para o *staccato*, que contrasta com o caráter *legato* das melodias principais; na parte A2, os elementos passam a estar tendencialmente em *legato* e a manterem uma continuidade sonora. A secção B atua como uma espécie de síntese destas características. Nos últimos quatro compassos desta última secção, há um abrandamento da pulsação, indicado com “*poco a poco allarg.*”, havendo no penúltimo compasso um prenúncio do início do andamento seguinte.

A **variação VI (cc.169-189)** tem uma duração de cerca de 30 segundos, sendo curta e incisiva. Há um retorno à armação de clave inicial, e o andamento *Allegro* com tempo *alla breve*, ritmo decidido e dinâmica com maiores intensidades, estabelece mais uma vez um forte contraste com a variação anterior. Em termos temáticos, a variação cria-se a partir de um motivo apresentado no início, em uníssono e sem quaisquer outros elementos adjacentes (Fig. 16). O motivo é explorado através de sucessivas entradas, havendo um gradual crescendo de

intensidade e densidade até um *tutti* final, em *fortíssimo*, cujo dramatismo é ainda intensificado por um *rit.* antecipado de um *allarg.* nos dois últimos compassos.



FIG. 16 - THEME AND VARIATIONS, OP. 43A - CC. 169-172 - VAR. VI - MOTIVO PRINCIPAL.

Contrariamente aos andamentos anteriores, não há uma clara divisão em secções, dado que o andamento se desenvolve num crescendo ininterrupto que conduz a um clímax no seu final.

A **variação VII (cc.190-2012)** contrasta mais uma vez com o andamento anterior, interrompendo bruscamente o carácter marcado e pronunciadamente rítmico que a antecede. Começa com uma instrumentação muito despida, com indicação de *piano dolce* para todos os instrumentos, e reduz o andamento para um *Moderato* em quaternário simples. Apresenta uma melodia simples, em SolM com indicação de mudança de clave. Esta melodia, em semínimas, é complementada por um movimento contínuo de semicolcheias, sendo ambas as linhas apresentadas em *legato* (Fig. 17).

**VARIATION VII**  
Moderato (♩=84)

FIG. 17 - THEME AND VARIATIONS, OP. 43B - CC. 189-192 - INÍCIO DA VAR. VII.



À semelhança da variação anterior, não há uma divisão em duas secções, embora o ambiente intimista do início seja bruscamente interrompido por um *tutti* em *fortissimo* no compasso 205, prolongando-se por quatro compassos e conduzindo a uma *codetta* que leva ao último andamento. O motivo rítmico de tercinas de semicolcheia apresentado nestes últimos compassos é comum aos finais do 1.º e 2.º andamentos. Nesta variação VII, este motivo é gradualmente fragmentado sob um “*ritardando e poco a poco dim.*”, sobre uma linha melódica grave, em sentido ascendente, mas inconclusa, justificando assim a dupla função de *codetta* e ponte (Fig. 18).

1st Solo S  
2nd Solo S  
3rd Solo S  
4th Solo S  
Alto Eb  
Bass Bb  
Alto Eb I  
Alto Eb II  
Ten. Bb  
Bar. Eb  
SAXOPHONES  
Cn. Bb I  
Cn. Bb II  
Tpts. Bb I  
Tpts. Bb II  
Flghns. Bb I  
Flghns. Bb II  
Hns. F I  
Hns. F II  
Hns. F III  
Hns. F IV  
Trbs. I  
Trbs. II  
Trbs. III  
Barit. Euph.  
Basses Tubas  
Str. B

209 210 211 212

RITARDANDO E POCO A POCO DIM.

40900

FIG. 18 - THEME AND VARIATIONS, OP. 43A - CC. 209-201 - FINAL DA VAR. VII.

O último andamento, **Finale (cc.213-278)**, atua como síntese da obra, combinando os temas geradores do 1.º andamento, com diversos dos motivos apresentados no decorrer das sete variações. Esta síntese é ainda coadjuvada pela apresentação de várias pequenas secções com carácter distinto, como se de pequenas variações resumidas se tratasse.

A primeira destas pequenas secções (cc.213-228) começa com a apresentação do motivo inicial da frase B do TEMA (Fig. 19), sucedendo-lhe um crescendo dinâmico com aceleração da pulsação até um clímax atingido no "*poco pesante*" (c.223). A segunda secção, acentuada maioritariamente em *staccato*, apresenta uma textura fugada com três temas simultâneos apresentados em *piano* (Fig. 20). Após um súbito crescendo (c.238) conduz, durante 10 compassos à terceira e última secção (cc.249-278), que é baseada no motivo inicial da obra. Esta começa com um *tutti* em fortíssimo, regressando ao tempo inicial. Inclui uma *coda* final (274-278) onde é consolidado o centro tonal em Sol, desta vez no modo maior.

**FINALE**  
Moderato

The musical score for the Finale of Theme and Variations, Op. 43B, measures 211-214. The score is for a full orchestra and includes Piccolo, Flute I, Oboe I, English Horn, Clarinet I, Bass Clarinet, and Bassoon I/II. Measures 211-212 are marked '(rit.)' and measure 213 is marked 'Moderato'. The key signature changes from G major to E major at measure 213. The score shows various musical notations including dynamics (p, p p), articulation (accents, staccato), and phrasing (breath marks, slurs). Measure 213 also includes the instruction 'P I only'.

FIG. 19 - THEME AND VARIATIONS, OP. 43B - CC. 211-214 - INÍCIO DO FINALE.

FIG. 20 - THEME AND VARIATIONS, OP. 43A - CC. 227-231 - 2.ª SECÇÃO DO FINALE.

## TRANSCRIÇÃO

### CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

Como já foi referido, *Theme and Variations op. 43a* foi composta a pedido de Carl Engels, diretor da editora G. Schirmer (1929-1944) e fundador da *Library of Congress Archives of American Folksong*. A versão para orquestra surge por sugestão de Felix Greissle, editor chefe da G. Schirmer que, além de discípulo de Schönberg, estreou várias das suas obras e era o seu transcritor preferido, assim como o seu contacto mais regular com a editora, tendo inclusivamente casado com a filha mais velha do compositor (Türcke, 1982). Através da vasta correspondência entre Schönberg e Greissle sobre esta obra, disponível no *Arnold Schönberg Center*<sup>26</sup>, é possível perceber que o método de trabalho do compositor passava por criar uma versão não instrumentada da obra, a partir da qual era, posteriormente, feita a distribuição instrumental. Aparentemente, essa distribuição ficava a cargo da editora, mediante indicações fornecidas pelo compositor (Fig. 21).

<sup>26</sup> <http://www.schoenberg.at/>

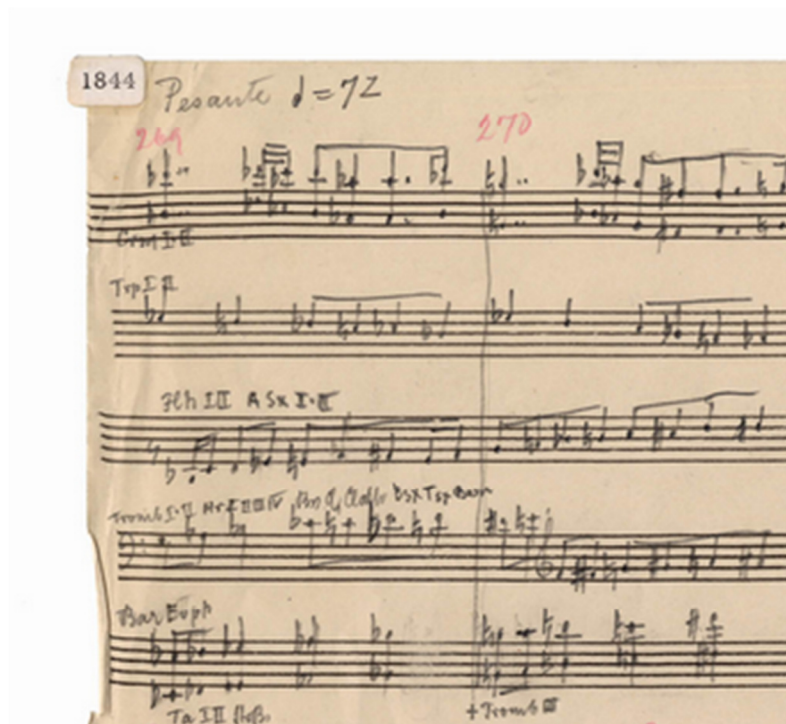


FIG. 21 - EXCERTO DE MANUSCRITO DE SCHÖNBERG DA OP. 43 - INDICAÇÕES DE INSTRUMENTAÇÃO, DATADO DE 3/7/1943<sup>27</sup>

As partituras finais eram meticulosamente revistas por Schönberg, a julgar pela quantidade de listas de erratas trocadas em correspondência. Numa carta datada de 10 de Julho de 1943, Schönberg refere ter terminado a composição (da versão para banda) e necessitar de duas a três semanas para preparar a instrumentação. Nessa mesma carta, solicita a Gressler que contacte um diretor de banda experiente que possa emitir uma opinião sobre a dificuldade de performance da peça. Informa que, caso a obra seja demasiado difícil, não continuará a orquestração para banda e reescreverá para orquestra (Fig. 22).

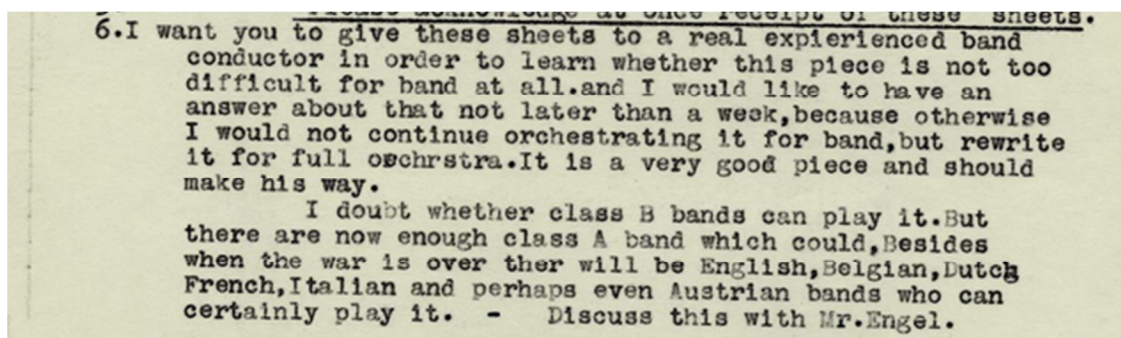
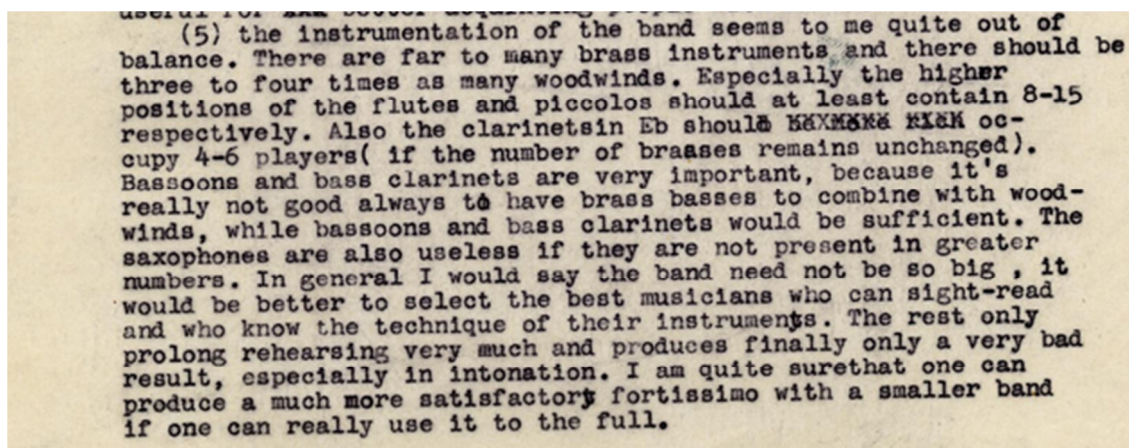


FIG. 22 - EXCERTO DE CARTA DE SCHÖNBERG A FELIX GREISSLER, DATADA DE 10/07/1943<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Consultado a 13/2/2014 em [http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke\\_id=231&id\\_quelle=643&image=MS47\\_1844.jpg&groesse=100&aktion=einzelbild&bild\\_id=25](http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=231&id_quelle=643&image=MS47_1844.jpg&groesse=100&aktion=einzelbild&bild_id=25)

No decurso da correspondência, Schönberg refere várias vezes o nível de dificuldade da obra, preocupado com o seu sucesso de circulação. Sugere uma posterior adaptação que integrasse uma parte de órgão *Hammond*, para incluir as passagens com maior dificuldade de performance. Pede também ao representante da editora que tente contactar Franko Goldman, no sentido de, mediante um pagamento, ser o próprio Schönberg a dirigir a estreia da obra. Ambas as pretensões não vieram a ser concretizadas.

As preocupações de instrumentação de Schönberg estão também patentes na opinião emitida em correspondência a Charles Hunt, do Departamento de Música da Universidade da Califórnia, em Los Angeles. Em resposta à questão colocada por Hunt, na qual pede opinião acerca da instrumentação ideal para as bandas sinfónicas americanas, o compositor considera haver um grande desequilíbrio entre as secções existentes na altura (Fig. 23).



(5) the instrumentation of the band seems to me quite out of balance. There are far too many brass instruments and there should be three to four times as many woodwinds. Especially the higher positions of the flutes and piccolos should at least contain 8-15 respectively. Also the clarinets in Eb should ~~XXXXXX~~ ~~XXXX~~ occupy 4-6 players (if the number of brasses remains unchanged). Bassoons and bass clarinets are very important, because it's really not good always to have brass basses to combine with woodwinds, while bassoons and bass clarinets would be sufficient. The saxophones are also useless if they are not present in greater numbers. In general I would say the band need not be so big, it would be better to select the best musicians who can sight-read and who know the technique of their instruments. The rest only prolong rehearsing very much and produces finally only a very bad result, especially in intonation. I am quite sure that one can produce a much more satisfactory fortissimo with a smaller band if one can really use it to the full.

FIG. 23 - EXCERTO DE CARTA DE SCHÖNBERG A C. B. HUNT, JR., DATADA DE 11/12/1948<sup>29</sup>

Quanto à versão para orquestra, Schönberg enviou a Felix Greissle uma carta não datada, possivelmente no último trimestre de 1943, com instruções detalhadas para a transcrição, a partir da versão de banda.

O processo composicional, verificado a partir dos rascunhos manuscritos do compositor, sugere que, numa primeira fase da composição, o timbre não é um parâmetro considerado. Alguns esboços iniciais estão grafados em sistemas de duas pautas, sem qualquer indicação de uma possível instrumentação, fazendo crer que esta questão era relegada para uma fase seguinte. É importante perceber que, assumindo este facto como premissa, o processo de transcrição pode não ser considerado como um reescrever de uma obra para banda numa, formação de orquestra;

<sup>28</sup> Consultada a 13/02/2014 em <http://www.schoenberg.at/scans/dvdo25/3366.jpg>.

<sup>29</sup> Consultada a 13/02/2014 em [http://www.schoenberg.at/scans/dvdo06/4835\\_1.jpg](http://www.schoenberg.at/scans/dvdo06/4835_1.jpg).



mas sim que ambas as versões são transcrições de uma ideia musical de base, da qual está ausente o parâmetro tímbrico. Isto indica que qualquer ideia de primazia da versão para banda está unicamente legitimada pela cronologia da realização e não por um processo criativo originalmente concebido para esse agrupamento (Fig. 24).

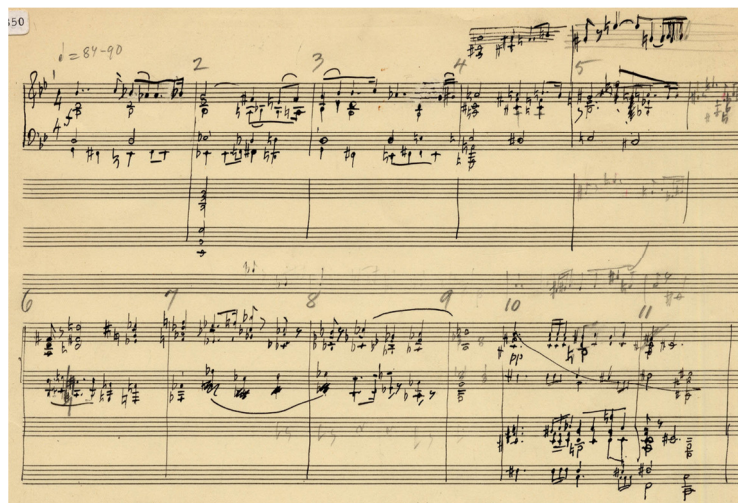


FIG. 24 - EXCERTO DE MANUSCRITO DE SCHÖNBERG DOS ESBOÇOS DA OP. 43, EM SISTEMA DE DUAS PAUTAS, NÃO DATADO<sup>30</sup>

## PARTICULARIDADES

Nesta secção serão descritos aspetos particulares das opções de transcrição do compositor, procurando apontar eventuais razões para a sua adoção. Salvaguarda-se que, na maioria dos casos, não há qualquer indicação objetiva proveniente das fontes disponíveis que permita determinar a verdadeira razão da opção tomada. No entanto, procurar-se-á estabelecer princípios lógicos, que posteriormente permitam estruturar estratégias de transcrição úteis para uso futuro. Considerando isto, o processo de análise tenderá a produzir resultados através das questões que coloca, que serão as principais ferramentas a ter em consideração nos trabalhos de transcrição que fazem parte deste documento.

A VO apresenta na exposição do TEMA, uma maior acuidade tímbrica, obtida através da redução da densidade, ou seja, a VO apresenta menos instrumentos em uníssono do que a VB recorrendo, portanto, a menos duplicações dos materiais musicais. Para melhor ilustrar esta opção, a Tab. 4 apresenta a distribuição da melodia principal na VB e na VO, podendo-se verificar

<sup>30</sup> Consultado a 13/2/2014 em

[http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke\\_id=231&id\\_quelle=642&image=ms47\\_1850a.jpg&groesse=100&aktion=einzelbild&bild\\_id=5&rotation=&negate=&sharpen=&lineal=](http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=231&id_quelle=642&image=ms47_1850a.jpg&groesse=100&aktion=einzelbild&bild_id=5&rotation=&negate=&sharpen=&lineal=)

que, quer as duplicações, quer as fragmentações desta melodia são transpostos para um único instrumento.

Compassos	Instrumentos								
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
VB	Obo.1,2 Clar.1,2	Obo.1,2 Clar.1,2	Obo.1,2 Clar.1,2	Flt.1,2 Clar.1,2,3 SaxA.1,2	Flt.1,2 Clar.1 Clar.A. SaxA.1,2	Fltim Flt.1,2 Obo.1,2 Clari.1,2,3 Cnt.1,2	Fltim Flt.1,2 Obo.1,2 Clari.1,2 Clar.A. SaxA.1,2 Cnt.1,2	Flt.1,2 Obo.1,2 Clar.Eb Clar.1,2,3 Clar.A. Clar.B. SaxA.1,2 SaxT. SaxB.	Flt.1,2 Obo.1,2 Clar.Eb Clar.1,2,3 Clar.A. Clar.B. SaxA.1,2 SaxT. SaxB.
VO	Tpt. 1	Tpt. 1	Tpt. 1	Tpt. 1	Tpt. 1	Tpt. 1	Tpt. 1	Tpt. 1	Tpt. 1

TAB. 4 - *THEME AND VARIATIONS* - VB-VO - DISTRIBUIÇÃO INSTRUMENTAL DA PARTE A DO TEMA.

É possível que o compositor tenha tido em consideração a possibilidade da VB ser apresentada em contextos performativos mais ruidosos do que as salas de concerto usuais para orquestra. Admitindo esta premissa, seria mais seguro confiar a um maior número de instrumentos a melodia principal. Por outro lado, na correspondência trocada acerca desta obra, denota-se uma preocupação com a qualidade dos instrumentistas, que igualmente justificaria uma maior quantidade de instrumentistas dedicada a cada elemento musical, para assegurar a sua audição.

Outros aspetos a ter em consideração na transposição da apresentação do **TEMA** são o facto de não serem utilizadas cordas e as intensidades serem modificadas na parte A do TEMA. No início da obra, a VB apresenta intensidades diversas, em simultâneo, entre *forte* e *mezzo-forte*, ao passo que a VO apresenta *piano* para todos os instrumentos. Esta mudança de intensidade poderá ter originado a eliminação de pratos e bombo na percussão dessa secção, cujo relevo num ambiente menos denso seria certamente exagerado. Também as acentuações são mais específicas na VB do que na versão de orquestra, acalutando a ideia de que o compositor assumia que os instrumentistas das bandas seriam menos competentes na interpretação da obra, sendo necessárias indicações mais precisas para assegurar os resultados pretendidos (Fig. 25).

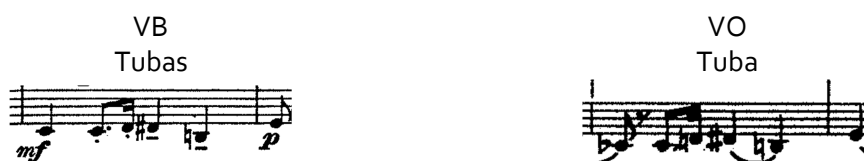


FIG. 25 - *THEME AND VARIATIONS* - VB-VO - C. 2 - DIFERENÇAS NAS ACENTUAÇÕES.

Outra situação curiosa no início da mesma variação, é uma mudança da indicação de voz principal, indicada na partitura com **P**. Na VB esta indicação aparece nas tercinas *legato*, ao passo que na VO passa para o fragmento melódico outrora secundário. Na Fig. 26 podemos verificar os mais importantes elementos presentes no trecho musical. Na VB é indicada como voz principal o elemento 2, na VO são indicados os elementos 1 e 3. Salvaguardando a legitimidade do autor em mudar de opinião entre as duas edições, parece também legítimo suspeitar de um erro de edição na VB, já que os elementos 1 e 3 surgem naturalmente em destaque sobre o *legato* das tercinas do elemento 2.

FIG. 26 - *THEME AND VARIATIONS* - VB-VO - CC.22-25 - ATRIBUIÇÃO DE VOZES PRINCIPAIS E SECUNDÁRIAS.

50



trompetes na VB é transposto para violinos em *pizzicato* na VO, havendo notas duplicadas uma 8.<sup>a</sup> acima.

Na **Variação II** ocorre uma alteração importante no modo de execução dos materiais musicais. Na VB, compassos 61-62, está atribuído a clarinetes e saxofones, alternados com fliscornes, um movimento de tercinas de colcheias em *legato*, que é transposto para a secção de cordas, alternada com trompetes em surdina, mas com indicação de *stacatto*, indicada com pontos em cima das notas e, no caso da secção de cordas, com a abreviatura *stacc.* discriminada em texto (Fig. 27). Considerando o tempo apresentado (*Allegro Molto*), a 132 semínimas por minuto, é legítimo admitir que a ideia inicial do compositor seria com as figuras destacadas, mas tal levantaria problemas técnicos para a secção das madeiras, coisa que não acontece com as cordas. O fato de aplicar o mesmo princípio na transposição de fliscornes para trompetes, cuja agilidade no *stacatto* é idêntica, dever-se-á à manutenção da homogeneidade (já que as secções se sobrepõem), ou ainda à suspeita de que os executantes de banda seriam menos capazes.

The image displays a musical score for Variation II, measures 61-62, illustrating a change in articulation. The score is divided into two systems. The left system shows the woodwind and brass sections (Saxophones, Clarinets, Basses, Alto, Tenor, Baritone) and the string section (Violins, Violas, Cellos, Double Basses). The right system shows the percussion section (Trompetes, Trombones, Tuba, Timpani, Percussion). The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks like 'dolce', 'stacc.', and 'pizzicato'.

FIG. 27 - THEME AND VARIATIONS - VB-VO - C. 61 - MUDANÇA DE ACENTUAÇÕES.

Destacam-se, na **Variação III**, alterações às indicações de intensidade, no sentido de relevar o recorte dinâmico da instrumentação. No compasso 93, a VB apresenta uma continuidade do ambiente em *piano*, mas a VO apresenta a indicação de *fp* para todos os instrumentos que não estão a terminar as respectivas frases ou motivos (Fig. 28).

The image displays two pages of a musical score for 'THEME AND VARIATIONS - VB-VO - CC.92-93 - ALTERAÇÃO DE INTENSIDADE.' The left page shows measures 92 and 93, with a 'POCO RIT.' marking at measure 93. The right page shows measures 92, 93, and 94, with a 'poco rit.' marking at measure 93. The score is for a large orchestra, including Piccolo, Flutes (I, II), Oboes (I, II), English Horn, Clarinets (I, II), Bass Clarinet, Saxophones (Soprano, Alto, Tenor, Baritone), Trumpets (I, II, III, IV), Trombones (I, II, III), Tuba, Timpani, Percussion (I, II), Horns (F, III), Truets (I, II, III), Euphonium, Basses (I, II), and Str. B. The score features various dynamic markings such as *p*, *fp*, *mp*, and *f*, and includes a 'POCO RIT.' instruction at measure 93.

FIG. 28 - THEME AND VARIATIONS - VB-VO - CC.92-93 - ALTERAÇÃO DE INTENSIDADE.

Esta situação volta a acontecer no compasso 95, onde são alteradas as indicações dinâmicas nas partes de flauta (Fig. 29).



FIG. 29 - THEME AND VARIATIONS - VB-VO - C. 95 - ALTERAÇÃO DE INTENSIDADE

Outra situação onde o compositor usa o naipe de cordas para expandir os recursos tímbricos surge nos compassos 122 e 123 (**Varição IV**), e é um dos raros exemplos de uma discreta alteração dos valores rítmicos na transcrição, apesar de ter um efeito auditivo que interfere mais com o timbre do que com a duração das notas. Na VB há uma sequência de acordes apresentados nos clarinetes (I, II, III e baixo), com o saxofone barítono a reforçar o clarinete baixo. Na VO é apresentado nos oboés, corne inglês e trombone III com surdina, havendo um reforço das três vozes superiores nos violinos II em *divisi*, no qual as semínimas são substituídas por repetições da mesma nota em semicolcheias, sob a indicação de *ponticello* (Fig. 30).

FIG. 30 - THEME AND VARIATIONS- VB-VO - CC.122-123 - ALTERAÇÃO RÍTMICA.

Curiosamente, no compasso 156 é tomada uma opção contrária à anterior: o movimento de colcheias em *Flutter tonge* apresentado em flautas, trompas e barítono é mantido nas flautas, mas transposto da seguinte maneira:

- As flautas são mantidas por manutenção integral, mas são duplicadas pelos violinos II em *pizzicato*;
- As trompas são excluídas;
- O barítono é transposto para violoncelo em *legato*.

Neste compasso, o compositor opta claramente por uma nova solução, preterindo a fluidez do movimento em *flutter tongue*, com pouco recorte rítmico, em benefício de uma maior evidência do ataque, garantida pelo *pizzicato* dos violinos (Fig. 31).

FIG. 31 - THEME AND VARIATIONS - VB-VO - C. 156 - DIFERENÇAS RÍTMICAS.

Esta situação, apesar de mais evidente no exemplo dado, acontece também na variação III, compassos 94 e 96, onde a transcrição do motivo do barítono e fagote + clarinete baixo (respetivamente) é feita para clarinete baixo, mas com o contrabaixo de cordas em *pizzicato*, com valores de nota reduzidos, a duplicar algumas notas que em qualquer dos sopros se apresentam em *legato* (Fig. 32).

FIG. 32 - THEME AND VARIATIONS - VB-VO - C. 94 - DIFERENÇAS RÍTMICAS.

O *canon* invertido apresentado na **variação V** mantém-se estritamente confiado aos mesmos dois instrumentos na VB: clarinete I e barítono. Na VO o barítono é substituído pelo violoncelo, mas nos compassos 158 a 160 o violoncelo dá lugar ao *tutti* de trompas com surdina (Fig. 33). Esta opção parece estar relacionada com o seguinte:

- Na VB, a partir do compasso 157 e até ao fim do *canon*, o clarinete I passa de *solo* a *tutti*, aumentando a intensidade e trazendo um timbre de conjunto;
- Na VO, este aumento da densidade alarga-se para além do *tutti* de clarinetes, acrescentando oboés e flautas, o que se traduz num ainda maior aumento de intensidade;
- Para contrapor a voz canónica de resposta, apenas com os violoncelos, mesmo que em *tutti*, verificar-se-ia um desequilíbrio entre as duas vozes do *canon*, justificando-se a utilização de um naipe com maior amplitude dinâmica, no caso, as trompas.

FIG. 33 - *THEME AND VARIATIONS* - VB-VO - CC. 156-158 - DIFERENÇAS DE DENSIDADE.

A **variação VI** apresenta outra opção digna de nota: o início, com ritmo vincado quase marcial, está exposto nas trompas e barítono em *forte*. A transposição é feita para o naipe das violas, que tem um potencial de intensidade claramente menor. As entradas do motivo inicial prosseguem de metais para cordas (Fig. 34), mantendo a equalização relativa do conjunto e evidenciando a atenção dada a esta estratégia, tendo em conta que o compositor considera este trecho originalmente escrito quase estritamente para metais (Fig. 35), dispondo deles na orquestra.

VB

VO

FIG. 34 - *THEME AND VARIATIONS* - VB-VO - CC. 169-172 - DIFERENÇAS DE INSTRUMENTAÇÃO.

I can not simply arrange the Var.f.WB by indicating the instruments. In writing for WB I had to renounce every thing which is characteristic of my style for full orchestra. Probably I would even to have voices added. Besides changes of phrasing, of stacc and legato, of dynamics etc will be necessary. Var. VI and the corresponding part in the Finale are so strictly for brass (mostly) and even the wood winds are merely adaptations. Also Var VII is absolutely for winds.

FIG. 35 - EXCERTO DE CARTA DE SCHÖNBERG A FELIX GREISSLE, DATADA DE 23 DE SETEMBRO DE 1943.<sup>31</sup>

A utilização dos *pizzicati* em uníssono com linhas melódicas *legato* continua a aparecer na **Variação VII**. Nos compassos 197-198, a transcrição da linha melódica atribuída na VB ao fagote 1 e ao barítono, é transposta para violoncelos em *divisi*, sendo que um se apresenta em *legato* e outro em *pizzicato* (Fig. 36).

FIG. 36 - *THEME AND VARIATIONS* - VB-VO - CC. 197 - DIFERENÇAS TÍMBRICAS.

Ainda nesta variação, algumas escolhas parecem denotar uma maior preocupação com a gestão da instrumentação na VO. Nos compassos 205 a 207 há na VB um *fortissimo* súbito, apoiado por uma instrumentação densa, quase com um *tutti* geral. Na VO, e apesar do

<sup>31</sup> Consultada a 20-02-2014 em [http://www.schoenberg.at/scans/DVD025/3846\\_1.jpg](http://www.schoenberg.at/scans/DVD025/3846_1.jpg).

VB Clarinet 1, 2, 3, 4, Alto and Bass

209

VO

Hn1  
Tpt 123  
Tbn 12

Fl. 12  
Clr 12  
Bn 12

Vla  
Vcl

Obo1  
Eng. Hn.  
Bass. Cl.  
Bn. 12

Hn1  
Tpt123  
Tbn12

O **FINALE** apresenta-se como síntese do material apresentado nas variações e não inclui qualquer particularidade que ultrapasse as opções até aqui apresentadas.

Correspondendo às expectativas prenunciadas pela definição de transposição no contexto musical, a versão de orquestra de *Theme and Variations*, op. 43 mantém inalterados (salvo muito raras exceções) dois parâmetros essenciais dos elementos musicais da versão original: a altura e a duração. O timbre é o principal parâmetro de transformação, seguido da intensidade, cujas pequenas variações detetadas na transcrição, parecem resultar da adaptação ao novo contexto tímbrico, respondendo principalmente a problemas que surgem com a variação da amplitude dinâmica dos instrumentos.

- Manutenção integral;
- Manutenção da homogeneidade tímbrica;
- Equalização relativa do conjunto.

58



- A relação mais frequente é clarinete soprano em sib → violino. Nesta relação não há similaridade tímbrica entre os instrumentos, mas destacam-se características comuns:
  - Tessitura – A extensão dos instrumentos é semelhante;
  - Intensidade relativa no seio do conjunto – Apesar de nenhuma das partituras determinar o número exato de instrumentistas, é legítimo assumir que o maior conjunto de instrumentos iguais numa banda é o dos clarinetes em sib, e na orquestra, o de violinos, o que determina uma amplitude dinâmica relativa semelhante, dentro dos seus conjuntos instrumentais;
  - Agilidade – A dificuldade de performance de ambos instrumentos permite facilmente atribuir música do mesmo nível de complexidade.
- A sexta relação mais comum é tuba → contrabaixo. Considerando que ambos os instrumentos estão presentes nos dois conjuntos, seria espectável uma estratégia de manutenção tímbrica que, no entanto, não se verifica. O compositor, tendo em consideração as características de cada conjunto, redistribuiu as tessituras mais graves, certamente com o intuito de obter uma melhor equalização. Observando a instrumentação de ambas as versões, verifica-se que a linha grave mais preponderante na VB é atribuída frequentemente às tubas, embora uma banda tenda a ter menos capacidade de criar uma sonoridade com pouca intensidade do que uma orquestra. Se a tuba fosse usada com essas funções numa orquestra, correr-se-ia o risco de desequilibrar a equalização, principalmente em secções onde as cordas fossem preponderantes, já que a tuba sobressairia enquanto instrumento solista, não favorecendo a homogeneidade do conjunto. A opção pelo contrabaixo revela-se mais eficaz ao nível da equalização.
- A Variação V (cc. 148-168) na VB, analisada na pág. 83, atribui as duas vozes principais, em *canon* inverso, ao clarinete 1 em sib (*solo*) e ao barítono (*solo*). Apesar de a orquestra dispor de clarinetes, o compositor opta, por uma questão de equilíbrio sonoro, por transcrever para violino 1 e violoncelo, respetivamente. Considerando que mantém nos trombones, em ambas as versões, um acompanhamento de carácter rítmico, que sustenta a harmonia, há um desequilíbrio nas relações de intensidade, já que, mantendo as indicações de dinâmica, o relevo do timbre e da amplitude dinâmica do clarinete e do barítono se destaca muito mais sobre os trombones, do que o do violino e, principalmente, do violoncelo (que está na mesma tessitura dos trombones). O compositor resolve este problema retirando a indicação

de solo na transcrição, confiando a música a todo o naipe de primeiros violinos e a todo o naipe de violoncelos (Fig. 38).

VB
VO

FIG. 38 - THEME AND VARIATIONS - VB-VO - CC. 148-149 - EXEMPLO DE EQUALIZAÇÃO NA TRANSCRIÇÃO.

Um exemplo claro de **manutenção da homogeneidade tímbrica** acontece na primeira secção da Variação II, dos compassos 43 a 53. Neste trecho, os elementos musicais apresentados nos cornetins, trompetes e trompas (todos com surdina) são transpostos para a secção de cordas. Desta forma, e apesar das diferenças tímbricas entre as famílias dos instrumentos, é mantida a homogeneidade, dadas as familiaridades tímbricas internas aos conjuntos (Fig. 39).

FIG. 39 - THEME AND VARIATIONS - VB-VO - CC. 13-46 - EXEMPLO DE MANUTENÇÃO DA HOMOGENEIDADE TÍMBRICA.

A **manutenção integral** consiste em manter todos os parâmetros musicais, ou seja, transcrever sem quaisquer alterações partes atribuídas a instrumentos que são comuns aos dois conjuntos instrumentais. Esta estratégia é evidente na secção de percussão e na parte de flautim,

cujas diferenças na transcrição são mínimas<sup>32</sup>. No entanto, a relação direta mais frequente é clarinete 1 → clarinete 1. Seguem-se, na lista de relações mais usadas, trompa em fá 1 → trompa em fá 1 e flauta 1 → flauta 1.

#### SÍNTESE

Para além das estratégias enumeradas nas tendências gerais, conclui-se, pela análise da transcrição, que há uma preocupação do compositor em manter a integridade identitária das secções, optando por usar uma estratégia predominante em cada secção e não uma sobreposição ou justaposição fracionada. Deduz-se assim que o Schönberg dava uma importância fundamental à forma, procurando que as mudanças ocorridas por força da transcrição tivessem pouco impacto na maneira como o timbre contribui para delinear a estrutura da obra.

É ainda perceptível uma clara diminuição da intensidade geral, conseguida não apenas através de pontuais mudanças nas indicações de dinâmica, mas também através das opções de transcrição para instrumentos cujas amplitudes dinâmicas deslocam para uma menor intensidade, ou ainda pelo uso de outras ferramentas, como a frequente utilização de surdinas nos metais e a menor duplicação de materiais musicais. Esta opção é justificável pela necessária adaptação a um *medium* cujo naipe usualmente mais significativo, as cordas friccionadas, tem uma projecção de som menos intensa do que os naipes de banda. É também determinante o contexto performativo, já que seria certamente do conhecimento de Schönberg o facto de ser comum haver concertos de bandas ao ar livre, em ambientes ruidosos, contrariamente ao que se passava com as orquestras, cujo contexto performativo mais usual eram e são as salas de concerto.

Estabelece-se assim a seguinte hierarquia de estratégias preponderantes:

- A manutenção da equalização relativa do conjunto;
- A manutenção da homogeneidade tímbrica;
- A manutenção integral.

Estabelecem-se como princípios gerais:

- O mínimo impacto da transcrição na forma;

---

<sup>32</sup> As alterações detetadas estão nos compassos 2, 4, 33 a 36 (eliminação da percussão) e 209 (acrescento de uma nota de gongo).

- A diminuição da intensidade.

Determina-se ainda que as dez mudanças tímbricas mais frequentes (não considerando manutenções integrais) são:

- Clarinete – violino
- Clarinete – oboé
- Tuba – contrabaixo
- Clarinete – flauta
- Flauta – clarinete
- Tuba – fagote
- Flauta – violino
- Cornetim – violino
- Clarinete – viola
- Barítono - viola

## KAREL HUSA - *MUSIC FOR PRAGUE 1968*

### ENQUADRAMENTO DA OBRA

As primeiras pistas relativas à contextualização de *Music for Prague 1968* são encontradas na própria partitura onde, antes da música grafada, um prefácio introduz informações acerca da obra, indicado ainda o desejo do compositor que o mesmo prefácio seja integralmente escrito nas notas de programa ou, pelo menos, lido ao público presente. Nele, Husa informa que a obra está vinculada a três ideias principais: uma canção de guerra hussita - “um símbolo de resistência e esperança para centenas de anos, sempre que o destino pesar sobre a nação Checa”<sup>33</sup>; o som dos sinos, relacionado com o apelido dado a Praga como “a cidade das cem torres”; e um motivo de três acordes que é utilizado recorrentemente durante a obra, ao qual não é atribuído qualquer significado extramusical. Ainda de acordo com o prefácio, outros simbolismos têm presença na música: a aflição representada pelas fanfarras pungentes, a tragédia presente na *Aria* (2.º andamento) e o chamamento dos pássaros, símbolo da liberdade.

Karel Husa nasceu a 7 de agosto de 1921, em Praga, cidade à qual dedicou esta obra. Frequentou o Conservatório local e prosseguiu a sua formação em Paris. Foi aluno de Arthur Honegger, Nadia Boulanger e Darius Milhaud. Recebeu o seu diploma de direção de orquestra em 1949, pelo *Conservatoire Nationale de Musique* de Paris. Em 1954 mudou-se para os Estados Unidos da América, adquirindo a nacionalidade local em 1959. Ligou-se ao ensino na *Cornell University*, onde foi professor até à sua reforma em 1992. Recebeu inúmeros prémios e reconhecimento público, não só pelas suas composições, mas também pelo seu trabalho enquanto maestro. As suas composições iniciais foram influenciadas pelo neo-classicismo de Honegger e Stravinsky, bem como pelo nacionalismo de Leoš Janáček e Béla Bartók. Posteriormente, usou sistemas atonais e serialistas, tendo, aproximadamente a partir da década de 60 do século passado, buscando uma síntese das técnicas anteriormente usadas e desenvolvido um fascínio particular por instrumentações atípicas e técnicas de orquestração inovadoras. É nesta fase que compõe a obra em estudo, que é um exemplo de síntese entre: neoclassicismo, pela forma; nacionalismo, pelo uso de temas tradicionais; serialismo e orquestração inovadora, cuja utilização será explicitada no capítulo seguinte.

---

<sup>33</sup> “a symbol of resistance and hope for hundreds of years, whenever fate lay heavy on the Czech nation”, conforme texto original do prefácio da partitura.

A obra tem uma forte conotação política e procura exprimir a angústia de um povo, simbolizado por uma cidade, cuja ocupação subalternizou, ao longo de décadas, a expressão da sua identidade. Em 1968, a 21 de agosto, a União Soviética liderou as tropas de 5 países socialistas aderentes ao pacto de Varsóvia numa invasão à então Checoslováquia, dando início a uma ocupação militar que durou até 1991. Ainda nesse mês de agosto, Husa decidiu compor uma obra dedicada à sua cidade natal, que exprimisse a raiva e frustração causada pela invasão soviética. Essa decisão é quase coincidente com a confirmação da encomenda de uma obra, pela *Ithaca College Concert Band*, para ser estreada na Conferência Nacional de Educadores de Música, em Washington, o que aconteceu efetivamente a 31 de janeiro do ano seguinte, 1969, pela banda responsável pela encomenda, dirigida por Kennet Snapp.

Esta composição veio a tornar-se uma obra de referência no repertório internacional para banda, estando posicionada entre as primeiras vinte obras melhor classificadas no já referido estudo sobre obras de mérito artístico, feito por Ostling em 1978, replicado por Gilbert em 1993 e por Towner em 2011<sup>34</sup>. O compositor fez uma versão para orquestra que veio a ser estreada exatamente um ano depois, a 31 de janeiro de 1970, em Munique, pela Orquestra Filarmónica da cidade, sob a direção do próprio Karel Husa.

*Music for Prague 1968*, nas duas versões, é provavelmente a obra de Husa mais vezes trazida à performance, tendo as duas versões idêntico sucesso em mais de uma dezena de milhares de apresentações públicas. No intervalo entre as duas estreias, Husa foi agraciado com o prémio *Pulitzer* em música, e a junção destes acontecimentos catapultou a sua consagração internacional enquanto compositor, motivando certamente um interesse generalizado na encomenda de novas obras, que têm mantido o compositor ativo até aos dias de hoje.

## ESPECIFICIDADES NA INSTRUMENTAÇÃO

*Music for Prague 1968* requer efetivos instrumentais muito completos em ambas as versões, correspondendo ao atual conceito de Banda Sinfónica e Orquestra Sinfónica, mas utilizando estas formações nas suas configurações mais alargadas. As instrumentações requeridas nas partituras são as apresentadas na Fig. 40 (VB) e na Fig. 41 (VO).

---

<sup>34</sup> (Gilbert, 1993), (Ostling Jr., 1978), (Towner, 2011)

Instrumentation as follows (one copy each unless otherwise specified in parenthesis):

[2] Piccolo (div. (doubles Flutes)	B $\flat$ Tenor Saxophone	[2] Baritone, b.c. (div.)
[3] 1st Flute	[2] E $\flat$ Baritone Saxophone (+E $\flat$ Contrabass Clarinet, ad lib.)	[6] Tubas (div.)
[3] 2nd Flute	[2] B $\flat$ Bass Saxophone (+B $\flat$ Contrabass Clarinet, ad lib.)	String Bass
1st Oboe	[3] 1st B $\flat$ Trumpet/Cornet (div.)	[4] Percussion (5 players, incl. Timp.)
2nd Oboe	[3] 2nd B $\flat$ Trumpet/Cornet (div.)	Chimes
English Horn	[3] 3rd B $\flat$ Trumpet/Cornet (div.)	Marimba
1st Bassoon	[3] 4th B $\flat$ Trumpet/Cornet (div.)	Vibraphone
2nd Bassoon	1st F Horn	Xylophone
Contrabassoon	2nd F Horn	Timpani
E $\flat$ Clarinet	3rd F Horn	3 Antique Cymbals*
[3] 1st B $\flat$ Clarinet (div.)	4th F Horn	3 Triangles (sm,m,l)
[3] 2nd B $\flat$ Clarinet (div.)	[2] 1st Trombone	Cymbals
[3] 3rd B $\flat$ Clarinet (div.)	2nd Trombone	3 Suspended Cymbals (sm,m,l)
[2] E $\flat$ Alto Clarinet	3rd Trombone (Bass)	3 Tam-Tams (sm,m,l)
[2] B $\flat$ Bass Clarinet	[2] Baritone, t.c. (div.)	Snare Drum(s) (preferably 2 or 3)
1st E $\flat$ Alto Saxophone		3 Tom-Toms (sm,m,l)
2nd E $\flat$ Alto Saxophone		Bass Drum

\*preferably pitched:

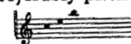


FIG. 40 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VB - INSTRUMENTAÇÃO INDICADA NA PARTITURA.

## INSTRUMENTATION

<b>Piccolo (Fl. 3)</b>	<b>Percussion</b> (5 players, incl. Timp.)
<b>2 Flutes</b>	<b>Chimes</b>
<b>2 Oboes</b>	<b>Marimba</b>
<b>English Horn</b>	<b>Vibraphone</b>
<b>2 B<math>\flat</math> Clarinets</b>	<b>Xylophone</b>
<b>Bass Clarinet</b>	<b>Timpani</b>
<b>2 Bassoons</b>	<b>3 Antique Cymbals*</b>
<b>Contrabassoon</b>	<b>3 Triangles (sm,m,l)</b>
<b>4 F Horns</b>	<b>Cymbals</b>
<b>4 B<math>\flat</math> Trumpets</b>	<b>3 Suspended Cymbals (sm,m,l)</b>
<b>3 Trombones</b>	<b>3 Tam-Tams (sm,m,l)</b>
<b>Tuba</b>	<b>Snare Drum(s) (preferably 2 or 3)</b>
<b>Harp</b>	<b>3 Tom-Toms (sm,m,l)</b>
<b>Piano</b>	<b>Bass Drum</b>
	<b>*preferably pitched:</b>
<b>Strings</b>	

FIG. 41 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VO - INSTRUMENTAÇÃO INDICADA NA PARTITURA.

Além das instrumentações indicadas, há recurso a *divisi* em vários naipes, sendo necessários, para a VB, 8 flautistas (2 flautins), 12 clarinetes sopranos em Sib, 8 trompetes e, pelo menos, 2 barítonos e 2 tubas. Na VO os *divisi* aparecem nas cordas, sendo necessárias 5 partes de violino 1, 4 partes de violino 2, 3 partes de viola, 2 de violoncelo e 2 de contrabaixo. Apesar da indicação de 5 instrumentistas para percussão, em ambas as versões, 6 elementos no naipe

correspondem melhor aos requisitos necessários. O compositor fornece ainda uma sugestão de posicionamento dos instrumentos de percussão (Fig. 42), em ambas as versões, havendo uma preocupação em espacializar as fontes sonoras, colocando instrumentos do mesmo tipo em espaços diferentes, especialmente evidentes no 3.º andamento, onde só usa instrumentos de percussão (Tab. 5).

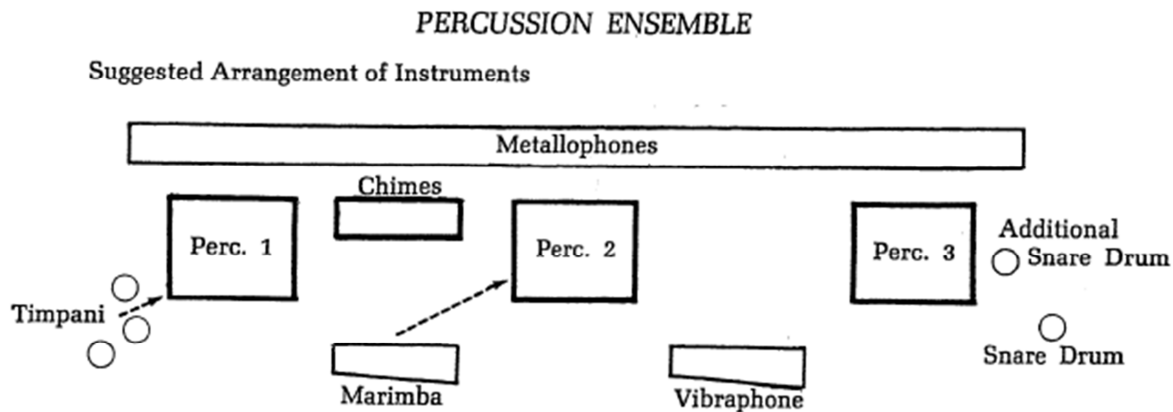


FIG. 42 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - SUGESTÃO DE LOCALIZAÇÃO DOS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO.

Perc. 1	Perc. 2	Perc. 3
Small Antique Cymbal (preferably B'')	Medium Antique Cymbal (preferably E'')	Large Antique Cymbal (preferably E'')
Small Triangle	Medium Triangle	Large Triangle
Small Suspended Cymbal	Medium Suspended Cymbal	Large Suspended Cymbal
Small Tam-tam	Medium Tam-tam	Large Tam-tam

TAB. 5 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - DISTRIBUIÇÃO DOS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO NO 3.º ANDAMENTO.

De uma forma geral, há na obra uma grande preocupação na diversidade tímbrica, devido a:

- Uso de registos extremos;
- Uso de intensidades extremas e muitas vezes díspares em simultâneo;
- Uso de recursos tímbricos de exceção, como múltiplas surdinas (metais), *flutter tongue* (vários instrumentos), *echo tone* (clarinete), múltiplas baquetas (percussão), *campana in aria* (metais), *senza vibrato* (vários instrumentos), trémulos em



acelerando, desacelerando e irregulares<sup>35</sup> (vários instrumentos), *près de la table* (harpa), raspagem de baquetas nos instrumentos (percussão), mudanças de arco alternadas (cordas), *glissandi* (vários instrumentos), extração de surdinas *ad lib* desfasadas no tempo (cordas), *on edge* (percussão), *harmonic glissandi*, *col legno*, *sul pont.* (cordas), *stagger breathing* (sopros);

- Uso de expressões subjetivas que procuram definir maneiras de interpretar, como *perdendosi*, *brassy*, *ff ma cantando*, *sonore*, *espr. e cantando*, *com calore*.

Estes recursos são usados com extrema frequência, sendo rara a página de partitura onde não se encontrem vários. Além disso, muitos deles são usados em simultâneo, o que torna a sua aplicação menos usual. A título de exemplo, pode-se observar o uso de surdinas diferentes simultâneas nos trompetes (Fig. 43), o recurso a intensidades díspares simultâneas (Fig. 44), ou a execução de diferentes posições relativas do arco em relação ao cavalete nos violinos, em simultâneo (Fig. 45).



FIG. 43 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VB - 1.º AND. - C. 65 - NAÍPE DE TROMPETES COM SURDINAS DIFERENTES SIMULTÂNEAS.

<sup>35</sup> Os trémulos irregulares são definidos em notação própria e explicados nas notas de performance da versão para orquestra.

FIG. 44 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VB - 1.º AND. - CC. 23-26 - EXEMPLO DE INTENSIDADES DIFERENTES SIMULTÂNEAS.

FIG. 45 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VO - 4.º AND. - CC. 74-75 - EXEMPLO DE DIFERENTES POSIÇÕES DO ARCO SIMULTÂNEAS.

O sucesso desta obra torna-a uma referência que estabelece precedentes no alargamento dos recursos tímbricos orquestrais, quer para as bandas, quer para as orquestras. Apesar de não apresentar nenhuma inovação particular, a proliferação do uso de recursos tímbricos pouco usuais é quase estrutural na criação da obra, tornando-se menos uma estratégia pontual de destaque de um determinado momento sonoro, do que uma estratégia global que confere um colorido tímbrico global mais alargado.

Um dos fatores a relevar no campo da orquestração é a independência do naipe de percussão. Ao contrário da maioria das obras anteriores, e até posteriores, a percussão não desempenha o papel secundário de sublinhar outros elementos musicais ou contribuir para intensificar ou diminuir a textura de determinados trechos. Nesta obra, a percussão é tratada como um naipe independente, com o mesmo estatuto das cordas, metais ou madeiras. Este

estatuto é de tal forma afirmado, que é atribuído, exclusivamente a este naipe, um andamento completo da obra.

Outro elemento a salientar é o recurso à indeterminação, usado essencialmente em momentos de clímax, suportado por grandes *tutti* de todo o efetivo instrumental. A indeterminação é sempre balizada por indicações do compositor, que mantém o controlo sobre o resultado sonoro. Constitui, mais do que a apresentação de motivos ou fragmentos musicais particulares, um elemento definidor do timbre orquestral, produzindo um eficaz efeito de caos controlado. Os elementos de indeterminação aplicam-se às alturas e à duração e, por aproximação, a um desenho melódico e rítmico indicado na partitura. Na Fig. 46, as madeiras agudas apresentam desenhos rítmicos aproximados, sob a indicação de que devem ser executados aleatoriamente, ao passo que as cabeças das notas não são apresentadas, deixando ao critério do executante a escolha das alturas, de acordo com o tamanho aproximado das hastes das notas. Os trompetes apresentam a altura definida, mas o ritmo é indicado por aproximação a células indicadas, que devem repetir e acelerar. O mesmo tipo de estratégia, apresentando pequenos fragmentos a serem repetidos aleatoriamente, é exemplificado pela Fig. 47, onde quase todos os instrumentos são usados sob esta técnica.

O próprio uso do microtonalismo, através de intervalos de quarto de tom (Fig. 48), mais do que definidor de uma estratégia de harmonização, ou de uma mudança fundamental da estrutura de alturas, procura criar ambientes sonoros tensos, parecendo operar mais eficazmente na variável timbre, do que na variável altura. É mais utilizado na versão de orquestra, e é o único exemplo de modificação da altura na transcrição, que não seja por intervalo de 8.<sup>a</sup>.



12 to 16 seconds

repeat all or one or two patterns ad lib.

Picc. *fff* *ad lib.*

Fls. 1 *fff* *ad lib.*

Fls. 2 *fff* *ad lib.*

Obs. 1 *fff* *ad lib.*

Obs. 2 *fff* *ad lib.*

E.H. *fff* *repeat all or one or two patterns ad lib.*

Cl. 1 *fff* *as fast as possible, not together*

Cl. 2 *fff* *as fast as possible*

B.Cl. *fff* *as fast as possible*

Bsn. 1 *fff*

Bsn. 2 *fff*

Cbn. *fff*

Hns. *fff*

Trpts. *fff*

Tbns. 1 *fff*

Tbns. 2 *fff*

Tuba *fff*

Harp *Vivace* *fff sec.*

Piano *Maestoso* *(♩ = ca. 60)* *fff*

Ch. *ff* *approximately in the preceding slow tempo. . . . . 2 players, one play- ing the higher and the lower notes. The notes are chosen at random, but at different pitches.* *let vibrate*

Vib. *ff* *approximately in the preceding slow tempo. The notes are chosen at random, without repeating ♯ notes* *let vibrate*

Xyl. *ff*

Timp. *Vivace* *ad lib.*

Perc. *(♩ = ca. 60)* *p cresc. poco a poco* *repeat this "March" as often as necessary (approximately 3 or 4 times) always louder and louder* *fff*

Vns. 1 *fff* *ad lib.*

Vns. 2 *fff* *ad lib.*

Va. *fff* *ad lib.*

Vc. *fff* *ad lib.*

Cb. *fff* *ad lib.*

FIG. 47 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VO - 4.º AND. - CC. 323-324 - EXEMPLO DE UTILIZAÇÃO DE INDETERMINAÇÃO.

AMP-6923 Quartertone higher(†) or lower (‡), valid for the following note only.

FIG. 48 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VO - 2.º AND. - CC. 34-35 - EXEMPLO DE UTILIZAÇÃO DE MICROTONALISMO.

As características de orquestração desta peça conferem-lhe um elevado grau de dificuldade na execução, exigindo aos instrumentistas muita independência de performance e um domínio substancial de todos os registos do seu instrumento, recursos tímbricos e amplitude dinâmica. Requer ainda muita agilidade e capacidade de enquadramento no conjunto, parecendo ser linear que a sua execução estará apenas acessível a agrupamentos profissionais ou estudantes avançados.

## ANÁLISE SINTÉTICA DE *MUSIC FOR PRAGUE 1968* DE KAREL HUSA

Considerando que ambas as versões da obra coincidem nos parâmetros de altura e ritmo, e a fim de facilitar a consulta da partitura, opta-se por referenciar esta síntese analítica à partitura para banda, excluindo informações relativas às opções de orquestração que são tratadas em subcapítulos próprios.

A obra está dividida em 4 andamentos, que por sua vez se dividem em seções, conforme Fig. 49. Globalmente, a obra apresenta uma estrutura circular, visto que há materiais musicais comuns aos dois andamentos extremos, verificando-se a recorrência de algumas ideias germinais ao longo da obra.

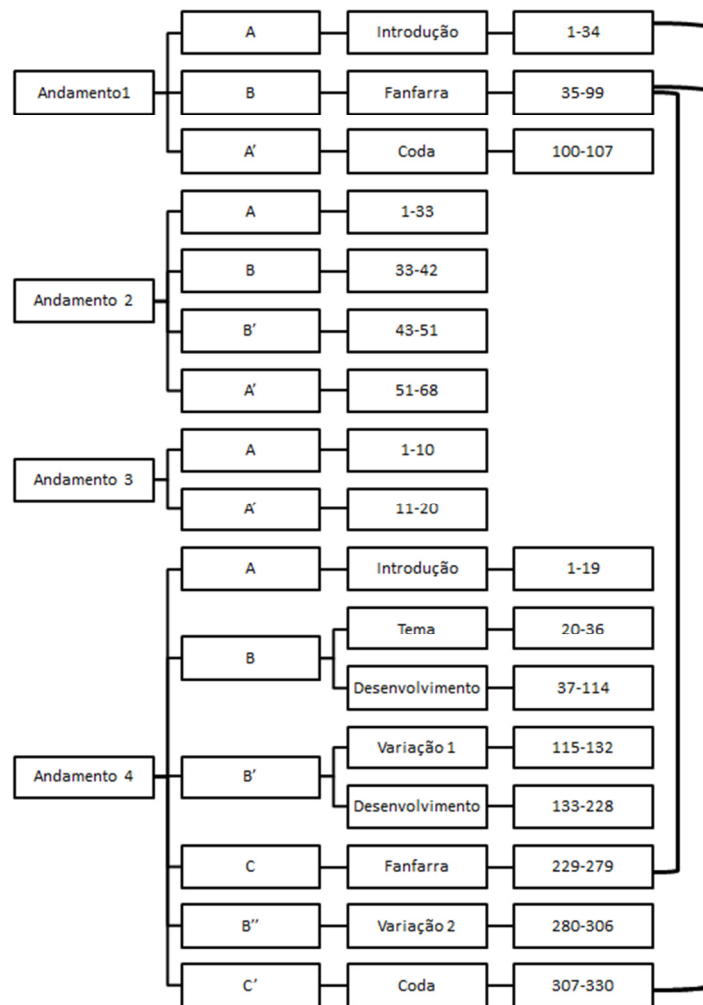


FIG. 49 - *MUSIC FOR PRAGUE 1968* - ESTRUTURA FORMAL.



## ANDAMENTO I – INTRODUCTION AND FANFARE

A **Introdução do 1.º Andamento (Secção A - cc. 1-34)** apresenta alguns dos materiais musicais a partir dos quais se definem quase todos os outros ao longo da obra. Os tímpanos apresentam uma variação do *incipit* da canção de guerra hussita referida no prefácio da partitura, aqui apresentada na Fig. 50 (Husa, Music for Prague 1968, 1971).

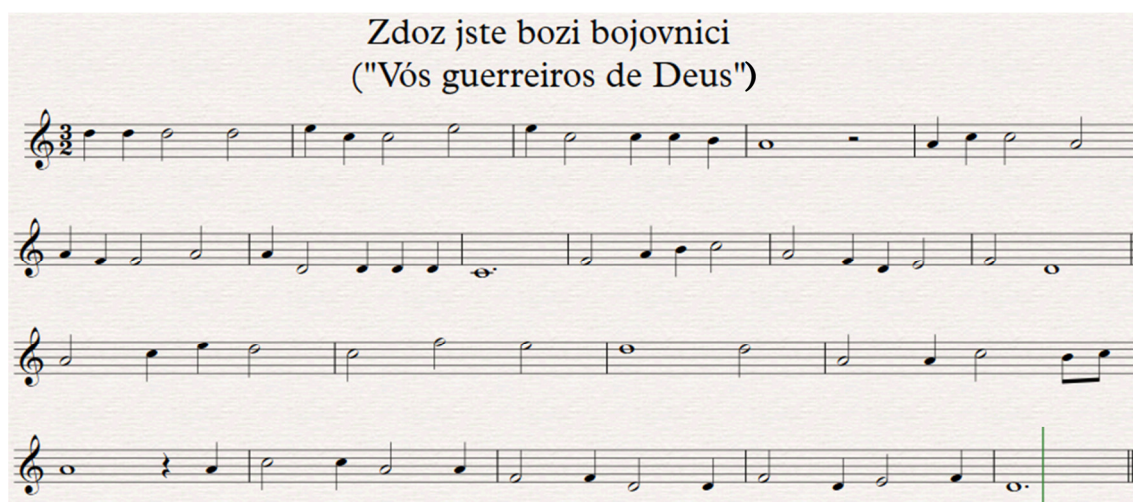


FIG. 50 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - CANÇÃO DE GUERRA HUSSITA.

O compositor introduz alteração a duas notas do referido *incipit*, completando cromaticamente o conjunto (Fig. 51). A citação dos tímpanos desenvolve-se durante toda a Introdução com o conjunto ordenado de notas (D,D#,C#), daqui resultante, como exemplifica a Fig. 52.

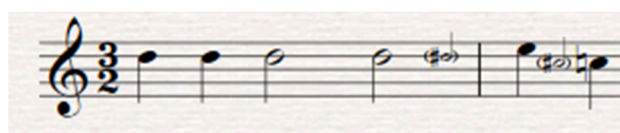


FIG. 51 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - ALTERAÇÃO À CANÇÃO DE GUERRA HUSSITA.



FIG. 52 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - CC. 1-4 - TÍMPANOS

Husa estabelece uma relação entre este *incipit* alterado e uma série dodecafónica (Husa, Music for Prague 1968, 1971), a partir da qual desenvolve alguns dos materiais musicais (Fig. 53),



embora numa utilização não estrita, utilizando apenas partes da série, alterando a ordem do conjunto de notas ou repetindo notas e/ou motivos.

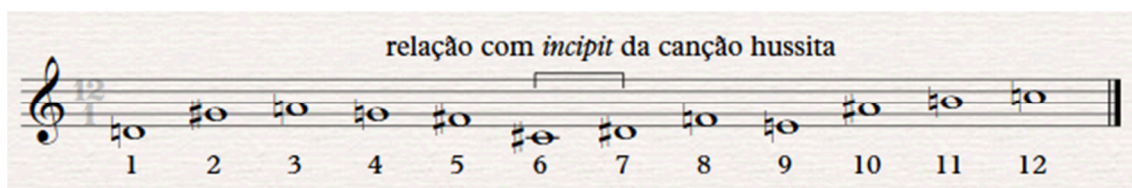


FIG. 53 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - 1.ª SÉRIE DODECAFÔNICA.

A título exemplificativo, apresenta-se a aplicação das primeiras 7 notas da série nos compassos 5 e 6, no flautim (Fig. 54).



FIG. 54 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - CC.5-6 - FLAUTIM - APLICAÇÃO DA 1.ª SÉRIE DODECAFÔNICA.

Outro dos elementos recorrentes ao longo da obra é um motivo de três acordes (Husa, Music for Prague 1968, 1971), que também é apresentado nos primeiros compassos, e pode igualmente ser quase integralmente relacionado com a série apresentada na Fig. 53. A Fig. 55 mostra os três acordes, indicando os instrumentos em que aparecem pela primeira vez e a numeração que os relaciona com a série.

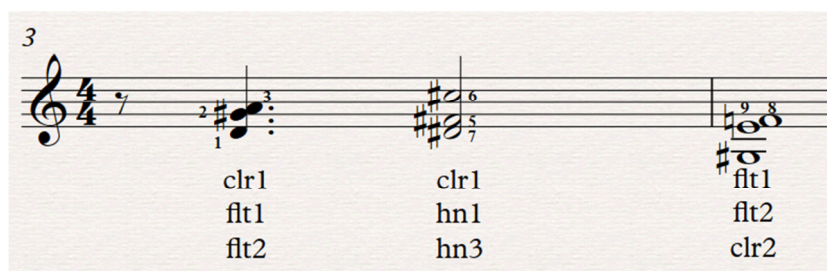


FIG. 55 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - CC. 3-4 - MOTIVO DE 3 ACORDES E RELAÇÃO COM A 1.ª SÉRIE DODECAFÔNICA.

A Introdução desenvolve-se contrapondo três materiais, desenvolvidos a partir dos elementos atrás enumerados:

- Tema alterado do *incipit* da canção hussita, nos tímpanos;
- Solo de flautim, símbolo do chamamento dos pássaros, baseado em pequenos fragmentos melódicos com figuras de curta duração;

- Notas longas, formando acordes ou *clusters*, espalhadas pelo restante efeito instrumental, alternando entre entradas simultâneas de vários instrumentos, e entradas justapostas.

Salienta-se ainda a proliferação de indicações de intensidade díspares e simultâneas (Fig. 56), além da utilização de surdinas e outras especificações que definem particularidades tímbricas cuja acuidade e utilização não é usual nestas formações. Estas indicações são comuns em toda a obra.

FIG. 56 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VB - CC. 27-30 - EXEMPLO DE UTILIZAÇÃO DE INTENSIDADES DÍSPARES SIMULTÂNEAS.

Apresentam-se na Tab. 6, a título de exemplo, algumas das que aparecem na Introdução.

	Indicação	Comp.	Instrumento
	<i>coperti</i>	1	Tímpanos
	<i>echo tone</i>	3	Clarinete 1
	<i>Harmon mute, stem out</i>	7	Trompetes 1 e 2
	<i>fl.t</i>	12	Flauta 2
	<i>soft stiks, motor on</i>	13	Vibrafone
	<i>senza vibrato</i>	15	Clarinetes 1 e 2
	<i>Harmon mute, stem in, fl.t. gradually decrease speed of tremolo</i>	16	Trombone 1
	<i>Large Tam-tam scrape w. Trgl. Stick</i>	19	Percussão

TAB. 6 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - INTRODUÇÃO - EXEMPLOS DE INDICAÇÕES TÍMBRICAS INUSUAIS.

No decorrer da Introdução, há um gradual incremento da densidade, através da inclusão de mais instrumentos em simultâneo, havendo um *crescendo* nos últimos compassos, que prepara a secção seguinte.

A **Fanfarra (secção B – cc. 35-99)** introduz um tema que será também recorrente ao longo da peça, que pode ser relacionado com uma 2.<sup>a</sup> série dodecafônica, e que é também origem de vários materiais musicais na obra (Husa, Music for Prague 1968, 1971). O compositor estabelece também uma relação entre o tema hussita e esta 2.<sup>a</sup> série (Fig. 57).



FIG. 57 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - SÉRIE DODECAFÔNICA 2 E RELAÇÃO COM A CANÇÃO HUSSITA.

Note-se ainda que a própria construção da série pode ser estruturada numa forma A-A'-B, em que cada letra representa um conjunto de 4 notas. Na série predominam os intervalos de meio-tom e tom, cuja utilização, tanto melódica como harmónica, define a sonoridade global da obra (Fig. 58).

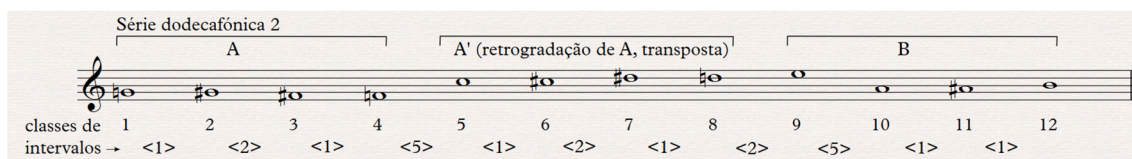


FIG. 58 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - SÉRIE DODECAFÔNICA 2 E SUA ESTRUTURA INTRÍNSECA.

O tema acima referido é apresentado nas trompetes (Fig. 59), e define os elementos musicais essenciais desta secção:

- Fragmento com notas longas harmonizado com forte preponderância para intervalos de meio-tom;
- Fragmento de notas curtas constituído por uma transposição do conjunto A da série dodecafônica;
- Indicação de intensidade acima de *forte*, que conjuntamente com o tipo de harmonia, produzem um ambiente sonoro agressivo, representativo da angústia do povo perante a ocupação militar.



FIG. 59 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VB - CC. 35-38 - TEMA DA FANFARRA DO 1.º ANDAMENTO.

A utilização destes elementos desenvolve-se até ao compasso 74, onde novamente os trompetes, mas desta vez junto com barítonos, tubas e contrabaixo, apresentam o tema hussita sobre uma densa textura do fragmento de notas curtas em quase todo o efetivo instrumental. Após esta apresentação, a partir do compasso 76, há um longo *crescendo* do *tutti* orquestral, que culmina passados 5 compassos, onde o compositor introduz elementos de indeterminação, deixando ao critério dos executantes a escolha das alturas (c. 81 – flautas, oboés, fagotes e clarinetes) e do ritmo (c. 83 - trompetes). Este momento, extremamente agressivo, com *fff* como indicação de intensidade predominante, prolonga-se até ao compasso 88, a partir do qual há uma gradual diminuição da intensidade, do andamento, e uma unificação das alturas, com todas as partes a tocar a nota ré, à exceção dos tímpanos, que reafirmam o tema hussita. A secção termina no compasso 99, ficando apenas uma flauta e um sino até ao último tempo, com indicações de “*perdendosi*”, em *ppp* e *let ring* e em *pp*, respetivamente.

A pequena **Coda (secção A' – cc. 100-107)** retoma o ambiente sonoro do início, com um solo de flautim que retoma as primeiras notas da obra, pontuado pelos tímpanos, ambos com diminuição gradual da intensidade.

#### ANDAMENTO II – ARIA

No segundo andamento, verifica-se uma utilização mais estrita da técnica serial. Na Fig. 60 exemplifica-se a aplicação da série 2, nas tubas e percussão, nos primeiros compassos da primeira secção deste andamento (**Secção A, cc. 1-33**).

Série dodecafônica 2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Tubas

String Bass

Chimes

Marimba

Vibraphone

Timpani

FIG. 60 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VB - 2.º AND. - CC. 1-5 - APLICAÇÃO DA 2.ª SÉRIE DODECAFÔNICA.

As duas notas apresentadas nas tubas são, por sua vez, o início de outra apresentação da série, que se prolonga até ao final da secção A, alternando entre tubas, barítonos, trombones e trompas. Esta textura de notas pedal com *ostinati* da marimba e vibrafone criam um ambiente sonoro sobre o qual se apresenta uma melodia em *legato*, e com um carácter pungente, nos saxofones e clarinetes graves, em uníssono ou em 8.<sup>as</sup>. Esta melodia é construída a partir da retrogradação invertida da série 2, transposta de maneira a começar na nota Mi. Na Fig. 61, recorda-se a série dodecafônica 2, apresentando-se a sua inversão transposta, numerada no sentido retrógrado, e a sua aplicação na melodia.

Série dodecafônica 2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Série dodecafônica transposta

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Melodia, and. "II. Aria" - Clar. Baixo, Clar. Contrabaixo, Saxofones

4

sempre cantando

mf espr

FIG. 61 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - 2.º AND. - CC. 4-10 - APLICAÇÃO DA 2.ª SÉRIE DODECAFÔNICA NA MELODIA DA SECÇÃO A.

A configuração destes elementos musicais mantém-se até ao compasso 33, onde começa a **Secção B (cc. 33-42)**, caracterizada pela introdução de novos motivos (Fig. 62).




1	Fragmento fortemente rítmico em notas curtas pontuadas	Madeiras agudas	
2	Motivo de três acordes	Metais	
3	Motivo ascendente	Instrumentos graves	

FIG. 62 - *MUSIC FOR PRAGUE* 1968 - VB - 2.º AND. - MOTIVOS INTRODUZIDOS NA SECÇÃO B.

A estes motivos soma-se a extinção gradual do *ostinato* da marimba e vibrafone, e a introdução de trémulos nas notas longas que vinham a ser distribuídas por vários instrumentos, produzindo um novo ambiente sonoro, que através do aumento de densidade e intensidade, se torna num gradual *crescendo*.

É sobre este novo ambiente sonoro que começa a **Secção B' (cc. 43-51)**, em que é introduzida uma nova melodia, atribuída, como na secção A, aos clarinetes graves e saxofones, estendendo-se agora a outros instrumentos. É mantida a agressividade da intensidade, predominando indicações de *ff* e *fff*.

Após uma última aparição do Motivo 1 atrás referido, desta vez nas trompetes (c. 49), inicia-se a **Secção A' (cc. 51-68)**, retomando-se a textura da secção A, com alterações na melodia e na distribuição dos outros elementos. Esta última secção do andamento produz um gradual *decrecendo* de intensidade, quer pelas indicações de dinâmica, quer pela diminuição da densidade. Este *decrecendo* é invertido nos últimos 3 compassos, onde se produz um rápido *crescendo*, terminando em *ff* e *fff*.

### ANDAMENTO III – INTERLUDE

Neste terceiro andamento, apenas para percussão, o compositor retoma o uso de técnicas seriais, quase de uma forma estrita. As partes de percussão 1, 2 e 3 são constituídas por grupos de 4 instrumentos ou sons, totalizando 12 elementos. Esses elementos são seriados e apresentados até ao compasso 10. A partir do compasso 11 (letra de ensaio O), são retrogradados e invertidos, formando um palíndromo, justificando assim a estrutura formal apresentada **Secção A (1-10), Secção A' (11-20)**.



O vibrafone apresenta-se desestruturado dos outros elementos e sem estrutura interna, fornecendo um elemento de não formalização ao andamento. A música da caixa é também um palíndromo, menos perfeito, na medida em que os primeiros e últimos compassos não correspondem, interrompendo-se passados poucos compassos a retrogradação verificada a partir do compasso 11. Não deixam, no entanto, de haver semelhanças rítmicas que apontam para uma intenção de estabelecer uma simetria.

#### ANDAMENTO IV – TOCCATA AND CHORALE

O quarto e último andamento começa com uma **Introdução (Secção A – cc. 1-19)** vigorosa, num *fortíssimo* homorrítmico do *tutti* orquestral, com fragmentos de colcheias pontuadas, em fá, repetidas e separadas por pausas da mesma figura (Fig. 63).



FIG. 63 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - 4.º AND. - CC. 1-7 - REDUÇÃO

A partir do compasso 8 as trompetes apresentam pequenos fragmentos motivicos, antecipando a apresentação do tema que acontecerá no clarinete 1, no compasso 1, onde se inicia a **Secção B (cc. 20-114)**, sob um *cluster* sustentado pelas flautas (Fig. 64). Após a apresentação do tema, a partir do compasso 37, há um desenvolvimento do mesmo, através da sua fragmentação em motivos e apresentação alternada por vários instrumentos e/ou naipes, sempre sobre notas sustentadas, longos trémulos ou *clusters*, que se distribuem também pelo colorido orquestral, embora sempre com pouca densidade, ou seja, sem recurso à simultaneidade do efetivo instrumental.



FIG. 64 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VB - 4.º AND. - CC. 20-25 – TEMA

No compasso 115 apresenta-se uma variação do tema, desta vez “*more lyrical*” (Husa, Music for Prague 1968, 1971, p. 265), com recurso ao *legato* nos clarinetes e saxofones, introduzindo a **Secção B’ (cc. 115-228)** (Fig. 65). A apresentação deste tema prolonga-se até ao compasso 132, seguida de mais um desenvolvimento do mesmo tipo da secção anterior, que se

prolonga até ao compasso 228, terminando após uma evidente reafirmação do tema hussita nos trompetes e trompas (cc. 211-220).

FIG. 65 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VB - 4.º AND. - CC. 115-118 - VARIAÇÃO DO TEMA

A partir do compasso 229 começa a **Secção C (cc. 229-279)**, que repõe a fanfarra do 1.º andamento (secção B, cc. 35-99), com alterações decorrentes de uma nova instrumentação e da adaptação a um tipo de compasso diferente. Ainda dentro desta secção, e funcionando como *coda*, a partir do compasso 280 há uma extensão do material do 1.º andamento que culmina numa reposição do tema dos três acordes nos metais (c. 287), seguido de uma reposição do motivo rítmico que inicia o 4.º andamento (c. 297).

Segue-se a **Coda (cc. 307-330)** que começa com um ambiente sonoro próximo do início da obra, sem o solo de flautim e com o tema hussita igualmente nos tímpanos, mas afirmado em *fortissimo*. A partir do compasso 316 (letra de ensaio T) o tema hussita é apresentado, na máxima intensidade, por um coral de metais e saxofones. Este coral alterna com o motivo rítmico que inicia o 4.º andamento nas madeiras agudas (cc. 318-319), e com um momento em que o compositor introduz elementos de indeterminação, através da não indicação de alturas e da indicação de repetição *ad lib* de pequenos fragmentos de notas curtas (c. 323), mantendo sempre a intensidade de *fff*. O coral estende-se ao *tutti* orquestral nos últimos seis compassos, terminando na nota Mi, que deixa uma sensação de resolução suspensa, dado que a insistência,



ao longo de toda a obra, na nota Ré, confere-lhe um estatuto de centro tonal, que lhe é sonegado no final.

## TRANSCRIÇÃO

### CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

A fim de normalizar o discurso, tomar-se-ão como referências as nomenclaturas dadas às estratégias de transcrição na obra *Theme and Variations op. 43* de Schönberg. São elas a **manutenção integral**, a **manutenção da homogeneidade tímbrica**, e a **manutenção da equalização relativa do conjunto**<sup>36</sup>. Note-se, no entanto, que, apesar da existência de estratégias comuns, estas são aplicadas com frequências díspares nas diferentes obras. A estas estratégias acrescenta-se outra que aqui se nomeará de **adenda tímbrica**. Esta estratégia consiste em acrescentar a uma transcrição integral novos instrumentos, obtendo um timbre próximo do original, mas que através da sobreposição de um ou mais novos sons, em uníssono, adquire uma nova *nuance*. Na transcrição de *Music for Prague 1968*, esta estratégia é particularmente comum na utilização do piano e da harpa na VO. A maioria da música que é atribuída a estes instrumentos não lhes é exclusiva, e muitas vezes aparecem a dobrar trechos já transcritos em manutenção integral.

As primeiras diferenças entre as versões da obra surgem nas notas de performance da partitura. Infere-se delas a utilização de dois novos recursos na VO, ausentes da VB: A utilização de quartos de tom e um tipo de trémulo particular, denominado “*irregular tremolo*”. As indicações sobre os quartos de tom explicitam a sua grafia no decorrer da partitura, que é feita de forma díspar da utilizada na VB. Já as indicações sobre o “trémulo irregular” explicam a maneira como este deve ser feito (Fig. 66).

Quarter tones are indicated by the following symbols:  $\uparrow \flat \sharp$  for the higher ones;  $\downarrow \flat \sharp$  for the lower ones. Only the note following the symbol is affected.


The irregular tremolo is notated in this way:  It is to be played freely — faster or slower, rhythmically spasmodic and asymmetrical — approximately in this way:



FIG. 66 - *MUSIC FOR PRAGUE 1968* - VO - NOTAS DE PERFORMANCE SOBRE QUARTOS DE TOM E TRÉMULO IRREGULAR.

<sup>36</sup> Descrição das estratégias na página 86.

Algumas instruções são excluídas nas notas de performance da VO, estando presentes na VB. Uma delas manifesta a preocupação da utilização de instrumentos graves indicados como opcionais (clarinetes contrabaixo em Mib e Sib, contrafagote e saxofone baixo). O compositor reforça a importância da sua presença, pela coloração tímbrica. Outra refere a necessidade de predominância da linha melódica dos saxofones e clarinetes graves no 2.º andamento e da linha do vibrafone no 3.º andamento. Esta última teria certamente equivalente na versão de orquestra, até porque o 3.º andamento é exatamente igual nas duas versões. Aponta-se como possível justificação para esta exclusão, uma maior confiança na capacidade de interpretação da partitura pelos intérpretes de orquestra, presumivelmente profissionais, ao passo que nas bandas é forte a possibilidade de a obra ser interpretada por amadores ou estudantes.

Comparativamente com *Theme and Variations op. 43* de Schönberg destaca-se, em muitos momentos, uma maior acuidade à partitura original, havendo muito mais vezes a opção pela transcrição integral. Todo o 3.º andamento é integralmente igual, e no 1.º andamento, só no compasso 19 surge a 1.ª diferença entre as duas versões, sendo acrescentado um reforço ao *pizz.* do contrabaixo, em uníssono, na harpa.

#### PARTICULARIDADES

O compositor opta por iniciar a obra, como já referido, mantendo integralmente a versão original até ao compasso 19 (**1.º andamento, secção A**). O primeiro exemplo de manutenção da homogeneidade tímbrica aparece no compasso 21, onde a transcrição é feita de clarinetes para cordas (violinos e violas). Justifica-se esta opção pelo facto de, na versão original, haver vários *divisi* no naipe de clarinetes sendo necessários, na família completa, 12 clarinetistas, coisa que seria impossível na orquestra, já que prevê apenas 3 instrumentistas de clarinete. O único naipe da orquestra que permite uma tão alargada divisão é o das cordas. Note-se ainda que a opção da manutenção da homogeneidade tímbrica evidencia-se pelo facto de, na transcrição, não ser atribuída qualquer música aos clarinetes, ou seja, não há uma perspectiva de reforço ou complementaridade. Todos os restantes instrumentos são transcritos por manutenção integral até ao compasso 30, onde um novo elemento musical, introduzido no saxofone barítono, é transposto para violoncelos.

O facto de haver apenas uma tuba na orquestra obrigou a uma pequena redistribuição dos acordes apresentados no compasso 29, nas trompas, trombones e tubas. Apesar de a música ser apresentada no mesmo grupo de instrumentos, verificam-se as seguintes modificações: Tuba 1 – Trombone 3; Trombone 3 – Trompa 4.


A introdução da harpa em trémulo, no compasso 31, vem acrescentar mais uma cor ao conjunto tímbrico, não vindo substituir nenhum instrumento em particular, mas apresentando-se como um reforço das notas já presentes nos *clusters* que suportam a melodia dos instrumentos graves.

A **secção B do 1.º andamento** inicia-se, mais uma vez, em manutenção integral. Assim continua até ao compasso 47, apenas com a exclusão dos barítonos, cujas partes eram originalmente duplicações de outros instrumentos, não sendo sequer objeto de transcrição. A partir do compasso 47, onde na VB aparecem os saxofones, Husa recorre novamente à manutenção da homogeneidade tímbrica, transpondo a música destes para as cordas. Genericamente, até ao final da secção, mantêm-se as seguintes tendências:

- Manutenção integral dos instrumentos comuns às duas formações;
- Substituição dos instrumentos em falta (clarinete alto, saxofones, barítonos) pelas cordas;
- Adendas tímbricas no piano e harpa;
- Reestruturação dos naipes sujeitos a *divisi* quando a transcrição integral é impossível.

Note-se ainda que, mais uma vez indicando um maior grau de confiança nos instrumentistas de orquestra, o compositor não indica 8.<sup>as</sup> inferiores *ossia* nas trompetes, nos compassos 74 e 75. É verosímil considerar que as tivesse indicado na VB, por considerar o registo agudo da música apresentada arriscado para uma boa performance dos instrumentistas, preocupação que já não teve na VO (Fig. 67).

VB



VO




FIG. 67 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VB-VO - 1.º AND. - CC. 74-75 - OSSIA EM TROMPETES.

Há ainda a referir pequenas introduções de elementos musicais que não estão presentes no original, tais como os *glissandi* de harpa, a partir do compasso 76. Estes *glissandi*, não parecem constituir um elemento estrutural do trecho, mas simplesmente acrescentar uma *nuance* tímbrica aos extensos trémulos das madeiras (Fig. 68).

The image shows a page of a musical score for 'MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VO - 1.º AND. - CC. 75-77 - INTRODUÇÃO DOS GLISSANDI NA HARPA.' The score is for a large orchestra and includes parts for Piccolo (Picc.), Flutes (Fls.), Oboes (Obs.), English Horn (E.H.), Clarinets (Cls.), Bass Clarinet (B.Cl.), Bassoon (Bns.), Contrabassoon (Cbn.), Horns (Hns.), Trumpets (Tpts.), Trombones (Tbns.), Tuba, and Harp. The score is divided into three measures. The first measure (measure 75) shows the beginning of the piece with various instruments playing. The second measure (measure 76) shows a crescendo (cresc.) for the woodwinds and strings. The third measure (measure 77) shows a glissando (gliss.) for the harp, indicated by a diagonal line across the harp staff. The page number 23 is in the top right corner.

FIG. 68 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VO - 1.º AND. - CC. 75-77 - INTRODUÇÃO DOS GLISSANDI NA HARPA.

Situações semelhantes encontram-se no compasso 81, onde o compositor pretende um efeito sonoro caótico e introduz parâmetros de indeterminação nas duas versões. A diferença é que as indicações dadas às cordas não são idênticas a qualquer das instruções dadas na VB. Os padrões dados na versão original não incluem determinação de alturas de notas, nem são dados quaisquer exemplos. A indeterminação aqui é definida por uma nota de rodapé que determina que cada instrumentista deverá executar o trecho livremente e com independência em relação aos outros. Indica ainda que as sextinas podem ser interrompidas por pausas curtas, fornecendo exemplo de interpretação possível (Fig. 69).

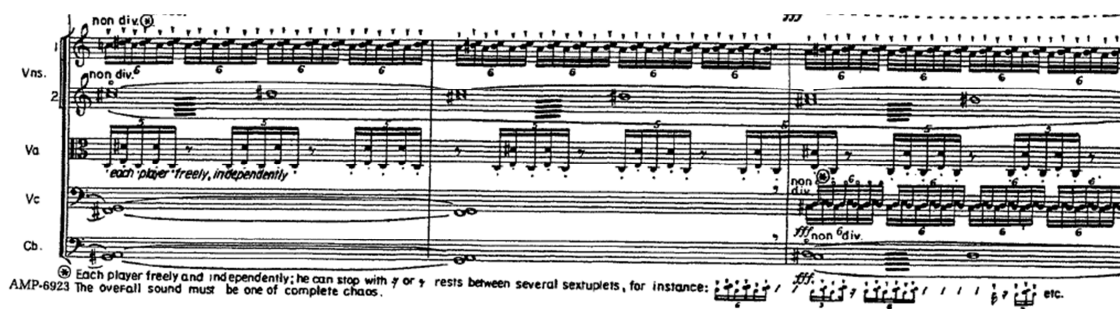


FIG. 69 - MUSIC FOR PRAGUE 1968 - VO - 1.º AND. - CC. 81-83 - PARÂMETROS DE INDETERMINAÇÃO NAS CORDAS.

Na **secção A'** do primeiro andamento apresenta-se uma transcrição em manutenção integral.

No **segundo andamento, secção A**, a melodia principal é transcrita para violas e violoncelos, mantendo-se toda a restante instrumentação de maneira integral e havendo adendas tímbricas do piano e da harpa. A harpa reforça algumas das notas da marimba, ao passo que o piano reforça as notas graves. Como já foi analisado anteriormente, a marimba e o vibrafone apresentam uma série dodecafónica complementada por notas pedal em instrumentos de registo grave, que por sua vez constituem a mesma série, mas apresentada por aumento rítmica. Pequenas diferenças podem ser observadas nesta distribuição, como por exemplo a existência de uma quase apogiatura do piano no compasso 3 (fusa), com uma nota que não pertence à ordenação da série, seguida imediatamente da nota correta, uma 7.<sup>a</sup>M acima. Note-se que a indicação de pedal no piano torna esta nota longa, mas sendo um lá, nota mais grave do piano, não seria possível colocar um Lá<sup>b</sup>, que é a nota correta da série. Tendo em consideração que o compositor reforça a tuba (VB) com o trombone 3 (VO), é possível que confiasse na indefinição do registo muito grave do piano, assumindo esta nota como uma adenda tímbrica. Ainda em relação a adendas tímbricas, note-se que as notas pedal, que no original aparecem só nas tubas, são transcritas para tuba mais outro instrumento. Não é certo que se trate somente de um acrescento tímbrico, já que estas dobragens ajudam à manutenção do equilíbrio do conjunto, considerando que a VB prevê, pelo menos, duas tubas, ao passo que a VO prevê apenas uma.

À medida que a melodia principal se move para um registo mais agudo, passa a ser transcrita também para violinos (compasso 18). Em ambas as versões há dobragem de 8.<sup>as</sup>. Também à medida que na VB os clarinetes vão sendo divididos, a sua música constituída por notas longas vai sendo transposta para as cordas, cujos naipes entram numa alternância entre estas notas longas, sempre que necessário, e as dobragens da melodia principal (Fig. 70).

VB

VO

FIG. 70 - MUSIC FOR PRAGUE 1868 - VB-VO - 2.º AND. - CC. 22-26 - DISTRIBUIÇÃO DA MELODIA PRINCIPAL E OUTROS ELEMENTOS.

Todo o restante **segundo andamento** segue as tendências já anunciadas no primeiro, com ligeiras *nuances*, podendo-se resumir da seguinte forma:

- Opção pela manutenção integral, sempre que possível;
- Quando não é possível a manutenção integral, os materiais em falta são transcritos para cordas;
- O piano e a harpa seguem a estratégia de adenda tímbrica, em alguns casos apresentando *glissandi* (harpa) ou trémulos (piano e harpa) que não estão presentes no original, mas são constituídos por notas que estão simultaneamente sustentadas por outros instrumentos. Em caso algum apresentam notas indispensáveis à estrutura melódica e harmónica da obra.

O **terceiro andamento**, que só inclui instrumentos de percussão, é exatamente igual nas duas versões.

O **quarto andamento** inicia-se com um *tutti* geral em ambos os agrupamentos, numa sequência rítmica de figuras curtas sobre a nota fá. A única diferença notada na transcrição está no piano, que não repete as notas fá na mesma 8.<sup>a</sup>. Tendo em conta a velocidade, e assumindo que o compositor pretendia manter várias 8.<sup>as</sup> no piano, esta solução é tecnicamente mais eficaz, já que permite que, em cada mão, haja mais tempo entre o momento em que cada dedo pisa a tecla, permitindo uma maior intensidade e agressividade (Fig. 71).

VB

Vivace (♩. = ca. 120-126)



VO

Piano

# staccatissimo

FIG. 71 - MUSIC FOR PRAGUE 1868 - VB-VO - 4.º AND. - CC. 1-7 - ALTERAÇÃO DA CONFIGURAÇÃO DE ALTURAS NO PIANO.

A partir do compasso 10 há mais um exemplo de manutenção da homogeneidade tímbrica. Na versão original, vários trémulos longos são atribuídos às flautas (e flautins), em *divisi*, que obriga à presença de 8 instrumentistas. Não sendo possível a mesma divisão no naipe de flautas da orquestra, o compositor opta por atribuir este elemento ao naipe de violinos, retirando-o das flautas, e mantendo assim a homogeneidade tímbrica.

No compasso 18 surge um novo elemento nos saxofones, que através de trémulos e *quasi glissandi*, cria uma textura tímbrica muito particular. A impossibilidade de transcrever esta textura para a orquestra obriga Husa a encontrar uma solução diferente, optando por uma solução de *glissandi* regulares para o contrabaixo de cordas e *glissandi* de harmónicos para as violas e violoncelos (Fig. 72).

VB



A Sax

T. Sax

p quasi gliss. cresc.

## VO



FIG. 72 - MUSIC FOR PRAGUE 1868 - VB-VO - 4.º AND. - CC. 18-19 - DIFERENÇA DE TEXTURA TÍMBRICA.

No compasso 49 verifica-se uma exceção à opção genérica de atribuir a música dos saxofones às cordas. A pequena intervenção de duas colcheias do saxofone barítono é transposta para piano. Isto acontece por estarem as cordas a substituir saxofones altos e clarinetes, cujo *divisi* não permite uma transcrição integral. Dado que as notas do saxofone barítono são apresentadas em *staccato*, estariam descontextualizadas no naipe de cordas e o piano revela-se uma solução eficaz.

Mais um caso de manutenção da homogeneidade tímbrica acontece no compasso 64, onde a VB apresenta um elemento musical nos barítonos, tubas e contrabaixos, e a opção de transcrição exclui a tuba, colocando a música dos barítonos nos violoncelos e criando um *divisi* nos contrabaixos, de maneira a manter as notas de contrabaixo e substituir as de tuba que, a ser mantida na VO, criaria uma descontextualização tímbrica relativamente às cordas (Fig. 73).

## VB



## VO



FIG. 73 - MUSIC FOR PRAGUE 1868 - VB-VO - 4.º AND. - CC. 64-67 - EXEMPLO DE MANUTENÇÃO DA HOMOGENEIDADE TÍMBRICA.




No compasso 74 surge uma nova opção de transcrição que sugere uma vontade de criar uma nova coloração tímbrica. A música atribuída às trompetes, que poderia ser transposta integralmente, é dividida entre as trompetes (com surdina) e as cordas. Uma situação semelhante nota-se no compasso 77, onde a música dos clarinetes poderia ser transposta integralmente, mas na VO é reforçada por violinos e violas. Neste último caso, encontra-se outra justificação, dado que na VB supõe-se uma grande quantidade de clarinetes, coisa que não existe na VO: o compositor teve necessidade de reforçar o elemento musical, sobrepondo aos clarinetes as cordas.

Ainda no compasso 74, surge na transcrição uma nota nos violinos 1, que não existe na versão original, nem na altura nem no ritmo correspondentes, não tendo sido encontrada qualquer explicação para o facto.

Outra situação que configura uma exceção à regra de atribuir às cordas a música que não é possível transpor integralmente, acontece no compasso 83, onde a VB apresenta novamente *divisi* nos trémulos de flautas, que é transcrito para flautas, oboés e corne inglês. Dado que os mesmos são sobre a mesma nota, e não seriam tão eficazes nos oboés, que não permitem uma articulação tão ágil, Husa opta por fazer trémulos entre duas notas, em *legato* (Fig. 74).

VB




---

VO




FIG. 74 - MUSIC FOR PRAGUE 1868 - VB-VO - 4.º AND. - CC. 82-88 - REDISTRIBUIÇÃO DE *DIVISI* DE FLAUTAS EM FLAUTAS E OBOÉS.

No compasso 160 há novamente uma situação de reforço das partes de clarinete pelas cordas na VO, verificando-se uma transposição de 8.<sup>a</sup>, não por sobreposição forçada pela tessitura dos instrumentos, mas por opção, já que a 8.<sup>a</sup> original não foi mantida, possivelmente buscando um maior destaque daquele elemento musical.

Gradualmente vai-se afirmando com mais frequência a opção de utilizar as cordas, não só como substitutas de instrumentos em falta, mas como reforço de música já transposta. À parte disto, não há novas estratégias apresentadas, nem particularidades a relevar até ao **Adagio** final.

No *Adagio*, no compasso 313 deste 4.<sup>o</sup> andamento, na versão original, há uma sequência de entradas sucessivas iniciada no clarinete baixo, prosseguida por saxofones e posteriormente trompetes. Na transcrição, as entradas de saxofone são excluídas, não sendo atribuídas a qualquer instrumento.

#### SÍNTESE DAS TENDÊNCIAS

A transcrição de *Music for Prague 1868* efetua-se ao nível do parâmetro tímbrico. Não há, salvas as raríssimas exceções já descritas, qualquer alteração dos parâmetros de altura, duração e intensidade.

Verifica-se uma tendência geral para o uso da manutenção integral, sempre que esta é possível. As diferenças de instrumentação tendem a ser tratadas da seguinte forma:

- Instrumentos de banda que não pertencem ao efetivo de orquestra são transpostos para cordas.
- Quando os *divisi* das partes de banda são demasiados para a formação orquestral (flautas, clarinetes, tubas) duas opções são tomadas:
  - Manutenção integral até ao número disponível na orquestra e complemento das notas restantes pelas cordas;
  - Exclusão dos instrumentos originais e transcrição de todo para o naipe de cordas, assegurando a manutenção da homogeneidade do conjunto.
- O piano e a harpa, ausentes da VB e presentes na VO, tendem a não assegurar qualquer elemento musical exclusivo. São usados para dobrar e/ou reforçar elementos musicais já transpostos para outros instrumentos.

Fruto das opções atrás anunciadas, as relações mais frequentes entre instrumentos diferentes são de saxofones para cordas e de barítonos para violoncelos. Podem-se estabelecer

relações frequentes em qualquer dos instrumentos que estão presentes nas duas formações, não havendo qualquer alteração nas partes de percussão, excetuando-se a parte de piano.

O único instrumento presente nas duas formações que é objeto de alterações significativas é o contrabaixo de cordas. Isto deve-se a assumir, na transcrição, a dupla função de garantir a música que originalmente lhe foi atribuída, e ao mesmo tempo fornecer a linha mais grave das cordas, sempre que estas funcionam em naipe.

## MICHAEL DAUGHERTY - *LOST VEGAS*

### ENQUADRAMENTO DA OBRA

Michael Daugherty nasceu em 1954, em Cedar Rapids, Iowa, nos Estados Unidos da América. É um dos compositores americanos mais requisitados da atualidade (Miles, *Teaching Music through Performance in Band*, 2012, p. 715). Ganhou três *Grammy Awards* em 2011, incluindo o de melhor composição erudita contemporânea. A sua música é frequentemente baseada em alusões à cultura norte-americana, quer no estilo, quer no programa. Na juventude foi pianista em diversos agrupamentos de música popular e jazz, cujas características viria a integrar na sua linguagem artística enquanto compositor. Estudou no *University of North Texas College of Music* (1972-1976), na *Manhattan School of Music* (1977), no *IRCAM - Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (1979-1980), e na *Yale School of Music*. Neste percurso teve contacto com compositores como Milton Babbitt, Pierre Boulez, Luciano Berio e Frank Zappa, entre outros. A sua dissertação de doutoramento teve orientação do teórico Allen Forte. O reconhecimento da sua produção artística foi impulsionado a partir de 1994, após a performance da sua *Metropolis Symphony* no *Carnegie Hall* de Nova Iorque, pela *Baltimore Symphony Orchestra*, dirigida por David Zinman. O seu catálogo abrange uma grande variedade de formações, incluindo várias obras para orquestra e para banda.

A obra *Lost Vegas*, na sua versão para banda, foi uma encomenda conjunta da *University of Michigan Symphony Band*, dirigida por Michael Haithcock, e do *University of Miami Wind Ensemble*, dirigido por Gary Green. A versão para orquestra foi uma encomenda do *Cabrillo Festival for Contemporary Music*, dirigido por Marin Alsop e da *Orange County High School of the Arts Symphony Orchestra*, dirigida por Christopher Russell. O autor considera a obra uma “homenagem musical ao passado da cidade de Las Vegas” (Daugherty, *Lost Vegas for Symphonic Band* (2011), 2011). Estabelece uma relação icónica com os enormes letreiros luminosos, promovendo casinos e hotéis, e as performances de artistas da música *pop*, como Frank Sinatra e Elvis Presley.

A obra está dividida em três andamentos, para execução ininterrupta. O primeiro andamento, *Viva*, é inspirado no livro *Learning from Las Vegas (1968-72)* dos arquitetos modernistas Robert Venturi e Denise Scott, que estabelece uma ligação entre a *Strip* de Las

Vegas e a *Piazza Navona* de Roma<sup>37</sup>. O andamento é rápido e construído sobre diversos motivos curtos, apresentados repetidamente sobre diferentes orquestrações e harmonizações.

O segundo andamento, *Mirage*, é inspirado no deserto de *Death Valley*, próximo de Las Vegas, procurando, a partir de um longo solo de oboé, criar um momento musical onde a melodia aparece e desaparece com languidez, como as ilusões óticas que podem ocorrer ao viajar pelo calor do dia ou pela escuridão, no deserto.

*Fever*, o andamento final, é um tributo ao *swing*, próprio de uma época onde os hotéis de Las Vegas eram percorridos pelos artistas *pop* mais representativos da altura, como Elvis Presley, Peggy Lee, Bobby Darin, Stan Kenton ou Frank Sinatra e o seu “Rat Pack”<sup>38</sup>.

O compositor, nas notas de programa apresentadas no seu sítio da internet (Daugherty, Lost Vegas for Symphonic Band (2011), 2011), parece sentir um certo saudosismo das características da cidade, numa época cronologicamente situada nos anos 60 do século XX. Num tom que pode ser interpretado como crítico, refere que “os sinais de néon originais, casinos e hotéis da *Strip* de Las Vegas foram substituídos por torres de vidro impessoais. As casas noturnas acolhedoras [...] foram substituídas por grandes espaços onde o entretenimento familiar é comercializado. A minha composição para banda sinfónica é uma viagem pela estrada da memória, a uma Vegas que já foi vibrante e aventureira, e agora retorna, mesmo que por um breve momento, em Lost Vegas”.

A versão para banda foi estreada a 4 de fevereiro de 2011 no Hill Auditorium em Ann Arbor – Michigan, pela *University of Michigan Symphony Band*, dirigida por Michael Haithcock. A versão para orquestra, apesar de encomendada para o Festival de Música Contemporânea “Cabrillho”, em Santa Cruz, EUA, não foi estreada no Festival de 2012 (ano da elaboração da partitura), nem no de 2013. Não foi possível determinar, até à data de elaboração deste texto, se a estreia já aconteceu, apesar das tentativas em contactar o próprio compositor.

## ANÁLISE SINTÉTICA DE *LOST VEGAS* DE MICHAEL DAUGHERTY

À semelhança das duas obras anteriores, as duas versões da obra não apresentam diferenças estruturais, pelo que os materiais musicais são idênticos, no que concerne à forma,

---

<sup>37</sup> Ambas são avenidas icónicas das respetivas cidades.

<sup>38</sup> Grupo de artistas muito populares, ativo nas décadas de 50 e 60 do século XX. Incluía Frank Sinatra, Deam Martin, Sammy Davis Jr., Peter Lawford e Joey Bishop na sua formação mais famosa.

altura e ritmo. Assim, e de maneira a uniformizar a origem dos exemplos fornecidos nesta análise, optar-se-á por referenciá-los sempre à versão de banda.

A obra constitui-se por três andamentos e pode ser dividida na forma ilustrada pela Fig. 75.

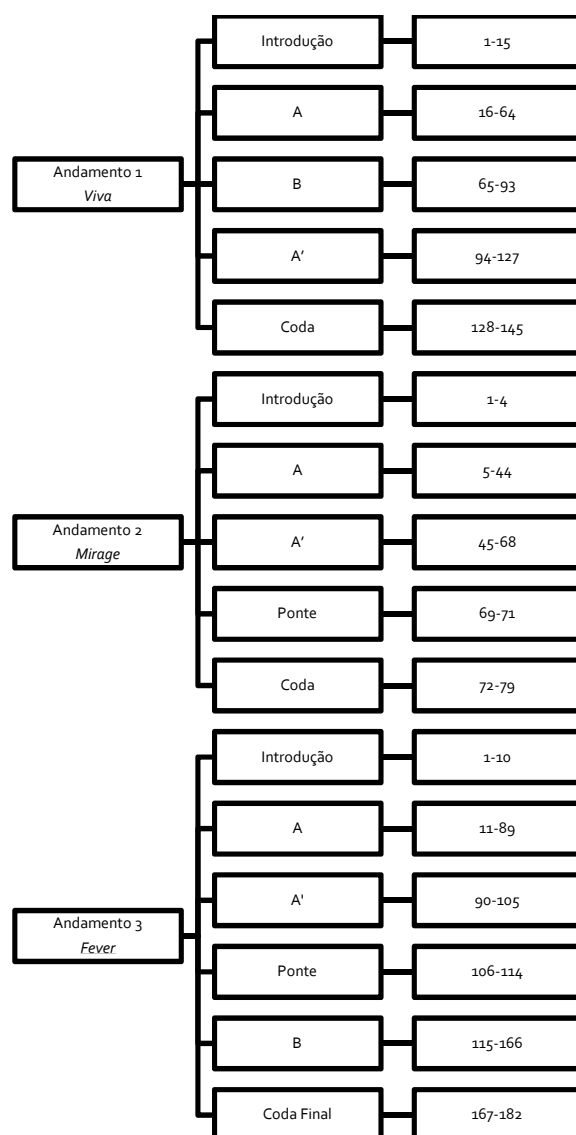


FIG. 75 - LOST VEGAS - ESTRUTURA FORMAL.

No **1.º Andamento** define-se a principal estratégia composicional que será usada em toda a obra e assenta na apresentação de pequenos conjuntos de motivos que se repetem, surgindo por justaposição, sobreposição, aumentação, redução e *canon*. Estes são ainda alvo de pequenas alterações rítmicas e melódicas, além de transposições, mas mantendo sempre uma identidade que permite ao ouvinte reconhecê-los com facilidade. Esses motivos serão aqui identificados por um número, ordenado pela aparição na partitura. Para melhor compreensão

das figuras retiradas da mesma partitura, deve ter-se em consideração que, ao contrário das anteriores, esta apresenta as alturas não transpostas. Note-se ainda, que as frequências de repetição dos motivos não têm relações temporais fixas entre si, pelo que a ordem de audição dos mesmos cria, sucessivamente, novas texturas.

O aparecimento dos motivos, e o tipo de tratamento dado aos mesmos, cria uma estrutura muito clara, que pode ser resumida no esquema apresentado na Fig. 76.

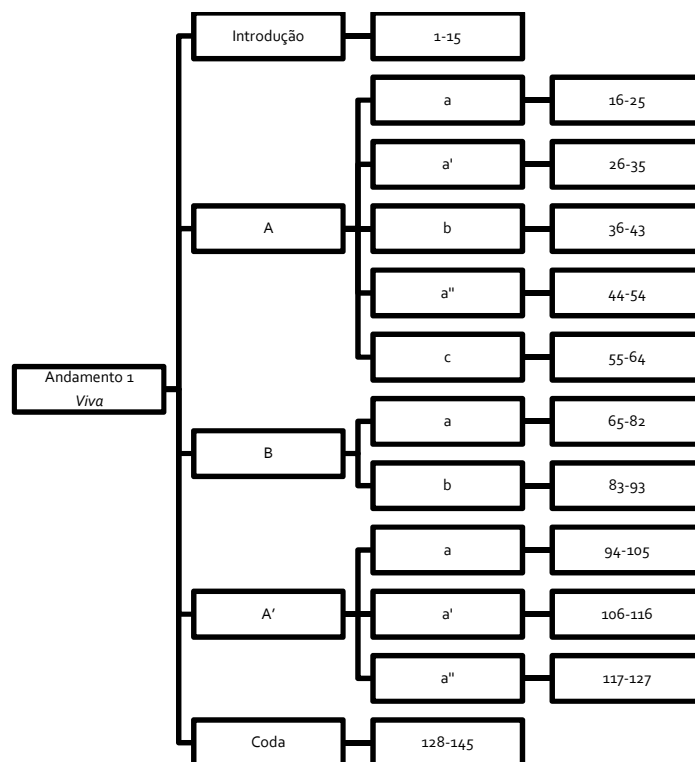


FIG. 76 - LOST VEGAS - AND. 1 - ESTRUTURA FORMAL.

A **Introdução (cc.1-15)** inicia-se com o Motivo 1, que é apresentado em uníssono por fagotes, saxofones, trompas, eufónios e percussão. Num andamento rápido e vigoroso ( $\text{♩} = 132$ , *Agitato*), constitui-se por uma sequência de onze semínimas, nas quais há apenas uma nota repetida, o Ré (Fig. 77). Apesar de a sequência prenunciar um tratamento serialista das alturas, tal não se vem a verificar no decurso da obra, sendo este apenas um dos vários motivos estruturantes do andamento, caracterizado pela sua ausência de centro tonal<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> A obra aqui em análise, não sendo preponderantemente atonal, não segue as regras da harmonia tradicional e evita deliberadamente sequências que remetam para ela. Assenta, essencialmente, na utilização de modos, sendo preponderantes os dóricos, eólicos e mixolídios. As harmonizações dão-se, regra geral, por 5.<sup>as</sup> e 4.<sup>as</sup> perfeitas, não se encontrando trítomos com o objetivo de definir funções harmónicas de tensão e repouso. Assim sendo, e considerado o facto de haver relações hierárquicas que



FIG. 77 - LOST VEGAS - VB - AND. 1 - CC. 1-3 - EXEMPLO DO MOTIVO 1.

No compasso 4 é introduzido o Motivo 2 no saxofone barítono, com centro tonal em Lá, sendo este motivo bastante curto e rítmico (Fig. 78).



FIG. 78 - LOST VEGAS - VB - AND. 1 - CC. 1-5 - EXEMPLO DO MOTIVO 2.

No compasso 14 aparece o Motivo 3 nos tímpanos. Constitui-se por uma sequência de semicolcheias, que irá ter a função de separar blocos sonoros adiante apresentados (Fig. 79). O aparecimento deste motivo prepara a secção seguinte, encerrando uma alternância entre os motivos 1 e 2, que vão sendo encurtados, criando uma tensão ansiosa.



FIG. 79 - LOST VEGAS - VB - AND. 1 - CC. 11-15 - EXEMPLO DO MOTIVO 3.

A **Secção A (cc. 16-64)** inicia-se com a apresentação do Motivo 4, também bastante ritmado e sincopado, e o mais longo de todos os motivos desta secção. Nesta sua primeira apresentação é confiado aos clarinetes, fagotes e piano, e harmonizado por 5.<sup>a</sup> perfeita paralela (Fig. 80). A manutenção do Motivo 2 em vários instrumentos de tessitura grave, repetida em *ostinato*, aliada à configuração de alturas deste novo Motivo 4, mantém uma estabilidade do centro tonal na nota Lá.



FIG. 80 - LOST VEGAS - VB - AND. 1 - CC. 16-21 - EXEMPLO DO MOTIVO 4.

tendem para uma nota, opta-se, nesta análise, por não usar o termo “tonalidade”, mas referir a expressão “centro tonal”, sempre que se verifica uma clara hierarquia que permita definir uma tónica.



A sobreposição dos motivos 2 e 4, aliada a um *ostinato* de clavas, e intercalada com o Motivo 3 (cc. 22-23), constituem a **subsecção a (cc. 16-25)**. Na **subsecção a' (cc. 26-35)** há um incremento da densidade, por atribuição do Motivo 4 a mais instrumentos (madeiras agudas) e aparecimento do Motivo 5, constituído por dois fragmentos associados: uma curta sequência de semicolcheias nas trompetes e *glissandi* nas trompas (Fig. 81).



FIG. 81 - LOST VEGAS - VB - AND. 1 - CC. 27-28 - EXEMPLO DO MOTIVO 5.

Tal como na subsecção anterior, a textura é interrompida por mais uma apresentação do motivo 3 (cc. 32-33).

A **subsecção b (cc. 36-43)** introduz uma mudança de textura e de centro tonal. Assenta num *ostinato* de 2 compassos que estabelece uma sequência harmónica cromática Mi-Fá-Fá#-Sol, harmonizada por 5.<sup>a</sup> perfeita paralela, na tessitura grave (Fig. 82), ao mesmo tempo que são interrompidas as repetições dos motivos anteriores. Esta sequência estabelece, por repetição, uma sensação de centro tonal em Mi.



FIG. 82 - LOST VEGAS - VB - AND. 1 - CC. 36-37 - EXEMPLO DE OSTINATO DA SUBSECÇÃO B.

Paralelamente, é introduzido o Motivo 6 de maneira fugada, com entradas sucessivas em trompetes, saxofones e clarinetes, harmonizado por 4.<sup>as</sup> (Fig. 83). Esta textura é ainda suportada por outro *ostinato* de semicolcheias nas congas.



FIG. 83 - LOST VEGAS - VB - AND. 1 - CC. 36-39 - EXEMPLO DE ENTRADAS SUCESSIVAS DO MOTIVO 6.

Segue-se a **subsecção a'' (cc.44-54)**, que retoma os motivos 2, 4 e 5, em simultâneo, interrompidos por uma variação do Motivo 3 (cc. 50-52).

A **subsecção c (cc. 55-64)** apresenta o Motivo 2 em *ostinato* nas madeiras e percussão, de uma maneira politonal, com centros tonais em Si e Sib, e com a melodia harmonizada por 3.<sup>as</sup>. Posteriormente, e em desfasamento rítmico com o *ostinato* anterior, o mesmo motivo é apresentado por trompetes e trombones, com o mesmo tipo de harmonização, mas desta vez com politonalismo em Sol e Lá<sup>b</sup>. Ainda em simultâneo, acontece o motivo 6, com o seu próprio centro tonal em Si. Estas sobreposições criam um momento musical de elevada densidade harmónica, que prepara o aparecimento de uma nova secção.

É com um aumento da pulsação (♩=156) que se inicia a **Secção B (cc.65-93)**. Os primeiros quatro compassos, apesar de sustentados por um acorde de Mim nos clarinetes e saxofones, apresentam uma melodia bastante cromática, harmonizada por 3.<sup>as</sup>, nas trompas, eufónios, vibrafone e piano, da qual são apenas excluídas três notas ao total cromático. O elemento identificador da **subsecção a (65-82)** é o Motivo 7, que aparece a partir do compasso 69 nos clarinetes e saxofones (Fig. 84), sobre um *ostinato* de semicolcheias nas congas e pontuado por marcações incisivas e curtas dos restantes instrumentos, em *cluster*. A harmonização deste motivo por trítono paralelo confere a este trecho uma forte tensão.



FIG. 84 - LOST VEGAS - VB - AND. 1 - CC. 69-74 - EXEMPLO DO MOTIVO 7.

A partir do compasso 75 repete-se o Motivo 7, com entradas fugadas do seu *incipit*, acrescentando-se, nas tessituras graves, uma sequência cromática, por meios-tons ascendentes, harmonizada por 4.<sup>as</sup>, que se estende por quase duas 8.<sup>as</sup>, num crescendo de tensão acrescido ao motivo que se lhe sobrepõe.

A **subsecção b (cc. 83-93)** funciona quase como uma ponte para a secção seguinte e retoma, por aumentação, o Motivo 4, que é apresentado de maneira fugada em todos os metais. Há, a seguir uma interrupção para um crescendo do restante *tutti* orquestral, sobre acordes curtos, de 5.<sup>a</sup> vazia em Mib, a cada pulsação. Retomado o Motivo 4, após a interrupção, há um *rit.* nos cc. 92-93, que prepara a nova secção.

Num andamento mais lento ( $\text{♩} = 112$ ), inicia-se a **Secção A' (cc. 94-127)**, cuja primeira parte, a **subsecção a (cc. 94-105)**, retoma a textura dos compassos 55-64 (Secção A, subsecção c). Releve-se o facto de o Motivo 6 manter as mesmas alturas que na secção congénere, ao passo que o Motivo 2 é apresentado em politonalidade, mas desta vez sobre as tonalidades de Si e Dó, ou seja, meio-tom acima da sua primeira versão.

O andamento entra em *accel.* no compasso 98, e é introduzido o Motivo 8, semelhante ao Motivo 5, constituído também por dois fragmentos: *glissandi* de trompas e saxofones, e um cromatismo descendente em instrumentos de tessitura grave (Fig. 85).



FIG. 85 - LOST VEGAS - VB - AND. 1 - CC. 98-99 - EXEMPLO DO MOTIVO 8.

Nos cc. 104 e 105, volta o Motivo 1, em uníssono como no início da obra, como ponte para a subsecção seguinte.

A **subsecção a' (cc. 106-116)** introduz um novo tempo ( $\text{♩} = 148$ ) e sobrepõe o Motivo 6 a uma variação por aumentação do Motivo 4. Ainda em simultâneo, há um *ostinato* de três semínimas, que cria uma emíola sobre o compasso em 4 tempos e apoia o centro tonal em Lá, já presente em ambos os motivos. No compasso 109 é ainda acrescentado o Motivo 2, com centro tonal em Ré, nos saxofones e trompetes. Toda esta sobreposição cria tensão, quer através da densidade contrapontística, quer através da intensidade, que oscila entre *forte* e *fortissimo*. A

segunda parte desta secção mantém apenas o motivo 2, em *canon* com entradas à semínima, nos saxofones e marimba, excluindo todos os outros elementos musicais e estabelecendo um evidente contraste da massa sonora, além de mover o centro tonal para Sol.

Segue-se a **subsecção a"** (cc. 117-127) que restabelece o *tutti* orquestral, regressando à sobreposição dos Motivos 2, 4 (por aumentação) e 6, e da emíola da secção anterior. O centro tonal regressa a Lá. A partir do compasso 121 os motivos são reduzidos a pequenos fragmentos em *ostinato*, e a emíola é dobrada em colcheias, incrementando a tensão.

A **Coda** (cc. 128-145) baseia-se exclusivamente em *ostinati* do Motivo 2 em Sol, apresentado nas flautas, glockenspiel e vibrafone, em *canon*. Sobrepõe-se-lhe uma variação deste Motivo, apenas com três notas e por aumentação, no oboé e corne inglês, em *canon*. Esta mesma variação, em valores ainda mais longos, é apresentada no fagote. Esta textura, apesar de apresentada em *fortissimo* pelas flautas, está em *piano* para os restantes instrumentos e contrasta fortemente com a secção anterior, criando um momento muito menos sonoro, que se estende por vários compassos, vindo a diminuir de intensidade e andamento a partir do compasso 140, até praticamente desaparecer num trémulo de *wind chimes* que prepara a entrada no novo andamento.

*Mirage* é o título do **Andamento 2** que, à semelhança do anterior, é construído através da sequenciação em *ostinati* de diversos motivos e/ou fragmentos. Como andamento central da obra estabelece um contraste com os dois andamentos que o cingem, criando uma atmosfera mais melódica e menos rítmica. Apesar da sua estrutura formal ser clara e evidente ao ouvinte, pela sequenciação de blocos sonoros, as transições entre as suas partes nunca são bruscas e predominam as variações graduais de intensidade relativamente às mudanças súbitas. Apresenta-se, na Fig. 86, uma estrutura de divisão formal deste andamento.

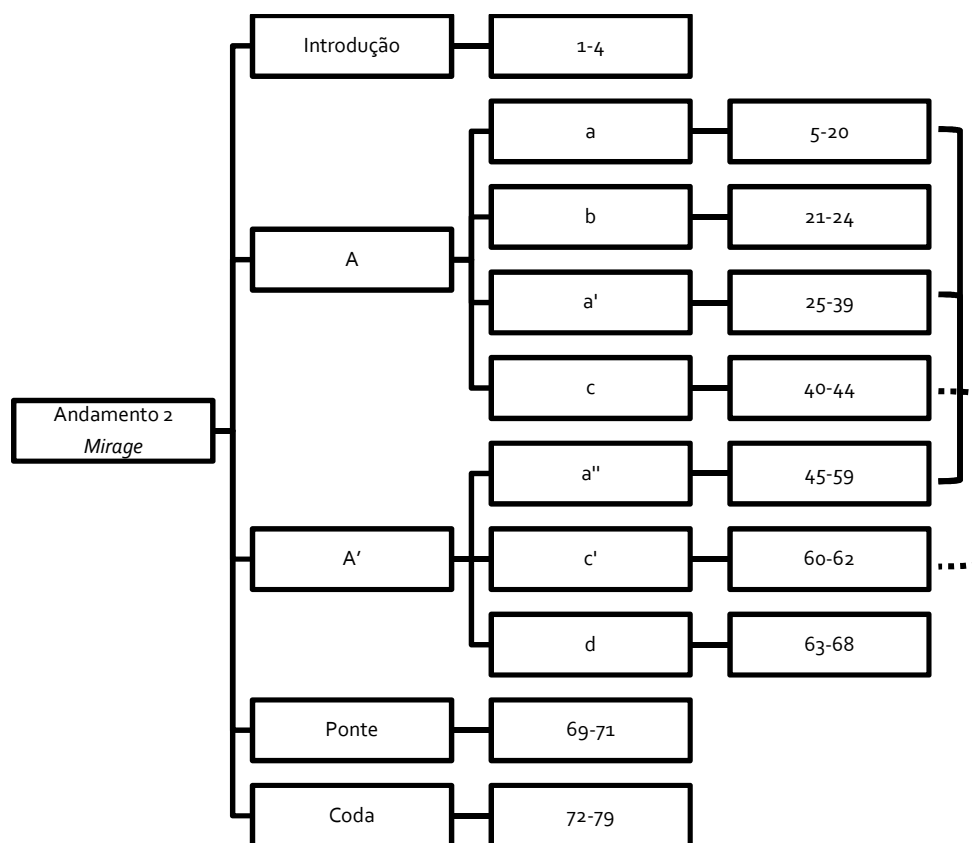


FIG. 86 - LOST VEGAS - AND. 2 - ESTRUTURA FORMAL.

A **Introdução (cc. 1-4)** estabelece o andamento mais lento ( $\text{♩} = 72$ ), sob a indicação expressiva de *Misterioso*. Nos seus quatro compassos é apresentado o Motivo 1 (Fig. 87), que é unificador e omnipresente no andamento, e se constitui por pequenos fragmentos de semicolcheias nos *temple blocks*, associados a colcheias no bombo. Os dois elementos que constituem o motivo não têm uma relação sequencial estrita, havendo pequenas variações em cada aparição. Também não constituem um *ostinato* rígido, já que por vezes o bombo desaparece por breves compassos, simbolizando as ilusões de ótica que ocorrem ao viajar pelo deserto (Daugherty, *Lost Vegas for Symphonic Band* (2011), 2011).



FIG. 87 - LOST VEGAS - VB - AND. 2 - CC.1-4 - EXEMPLO DO MOTIVO 1

A **Secção A (cc. 5-44)** introduz, na sua **subsecção a (cc. 5-12)**, o Tema<sup>40</sup> do andamento no oboé *solo*. Este Tema, que estará presente em todas as subsecções **a**, é recorrente durante o andamento, vindo a ser alterado com pequenas variações ornamentais e harmonização. Apesar de se apresentar sempre no oboé, o seu timbre vai sendo modulado através da inclusão de outros instrumentos em uníssono ou em harmonizações homofónicas. Este tema tem uma estrutura de duas frases (A A'), divididas, cada uma, em dois períodos (a b), conforme ilustrado pela Fig. 88.



FIG. 88 - LOST VEGAS - AND. 2 - TEMA, RESPECTIVA ESTRUTURA E SEQUÊNCIA HARMÓNICA.

Na sua primeira apresentação, em simultâneo com a primeira frase é introduzido o Motivo 2, que se constitui, tal como o Motivo 1, por dois elementos: uma colcheia com ponto seguida de semicolcheia, no início de cada compasso e em instrumentos de tessitura grave, que estabelece uma progressão harmónica com centro tonal em Lá e harmonizada por 5.<sup>as</sup> vazias (também ilustrada na Fig. 88), aliada a uma melodia constituída por pequenos fragmentos, essencialmente de semicolcheias e colcheias (Fig. 89).



FIG. 89 - LOST VEGAS - VB - AND. 2 - CC. 5-8 - EXEMPLO DO MOTIVO 2.

A segunda frase do Tema inicia-se no compasso 13, acrescentando as trompetes com *harmon mute*, em uníssono com o oboé e um contraponto ao Tema, no corne inglês, que será aqui considerado o Motivo 3 (Fig. 90).

<sup>40</sup> Contrariamente aos restantes andamentos, opta-se por interromper aqui a nomenclatura de "Motivo" dada à maioria dos elementos musicais que se repetem ao longo da obra. Esta opção justifica-se pelo facto de este elemento ser mais extenso do que outros, e por se constituir numa estrutura interna facilmente divisível por partes, com relações de igualdade e semelhança entre si.



FIG. 90 - LOST VEGAS - VB - AND. 2 - CC.13-16 - EXEMPLO DO MOTIVO 3 (CORNE INGLÊS).

Note-se que toda esta **subsecção a** apresenta uma música onde está ausente a tensão. Construída apenas com notas do modo eólico de Lá, não apresenta qualquer trítone na harmonia, evitando assim uma relação com o sistema tonal tradicional e qualquer função harmónica tensa, mas fornecendo uma sensação clara de centro de gravidade sobre a nota Lá.

A pequena **subsecção b (cc.21-24)** mantém o *solo* de oboé, mas agora com uma sequência de tercinas de semínima, sobreposta a fragmentos harmonizados por 2.<sup>as</sup>, do Motivo 3. Mantém-se também a omnipresença do Motivo 1. A introdução do trítone, por força da harmonização referida, para além da sua presença melódica nas notas de apoio dos dois primeiros compassos do oboé, confere a esta subsecção um pouco mais de tensão do que a secção anterior, que acaba por funcionar como ponte para a secção seguinte.

A **subsecção a' (cc. 25-39)** retoma todas as características da **subsecção a**, mas aumenta o volume sonoro através da duplicação do Tema e dos Motivos por mais instrumentos, além de apresentar uma harmonização homofónica do Tema, por 3.<sup>as</sup>, e ornamentação do mesmo.

Um Motivo 4 é introduzido na **subsecção c (cc.40-44)**, que funciona também como pequena ponte, tal como a **subsecção b**. Este motivo constitui-se por uma sequência de semínimas, num compasso ternário, harmonizada, e duplicada em *canon*, a meio tempo de desfasamento (Fig. 91). Mantendo-se no modo eólico, esta subsecção muda o centro tonal para Mi.



FIG. 91 - LOST VEGAS - VB - AND. 2 - C.41 - EXEMPLO DO MOTIVO 4.

Uma mudança de centro tonal para Dó# determina o início da **Secção A' (cc. 45-68)**. A sua primeira **subsecção a''<sup>41</sup> (cc.45-59)** é em tudo semelhante à anterior homónima, excetuando-se o centro tonal e a densidade pois, mais uma vez, são duplicados motivos por uma maior quantidade de instrumentos.

A **subsecção c' (cc. 60-62)** repete as características da subsecção homónima, desta vez com centro tonal em Sol#.

Na **subsecção d (cc.63-68)** mantêm-se todas as características das **subsecções a**, apenas com a ausência do Tema. O centro tonal regressa a Dó#, mas não há qualquer progressão, verificando-se uma espécie de pedal harmónica.

Antes da secção final há uma pequena **Ponte (cc. 69-71)** que interrompe a homogeneidade garantida, até aqui, pela repetição dos temas e texturas, num *tutti* de todo o efetivo orquestral. Estabelece um evidente contraste com as secções anteriores, pois altera:

- O andamento, que fica muito mais lento ( $\text{♩} = 96$ );
- O compasso, que passa a um irregular 7/8;
- A harmonia, que assenta em acordes de LáM com 7.<sup>a</sup> M, 9.<sup>a</sup> M e 11.<sup>a</sup> Aumentada.
- Os motivos, na medida em que nenhum dos motivos anteriores está presente, à exceção de um fragmento do Motivo 3 nas trompetes.

A **Coda (cc. 72-79)** do andamento retoma o *Tempo primo*, fazendo regressar o Motivo 1 e as variações do Motivo 3, com centro tonal em Si. Simultaneamente, o oboé e o corne inglês surgem com uma última linha melódica, por tercinas de semínima, tal como na **subsecção b**, apresentada em *canon*. À semelhança do andamento anterior, há um *rit.* final e uma gradual diminuição da intensidade, até que os elementos musicais desaparecem num trémulo de bombo que faz a ligação com o andamento seguinte.

O **Andamento 3**, intitulado *Fever*, confirma a estratégia composicional dos andamentos anteriores, estruturando-se na sequenciação de motivos repetidos, por justaposição, sobreposição e variação. Tende para andamentos rápidos e para um carácter rítmico mais vincado do que o segundo andamento, fazendo assim a sequência típica de uma obra tripartida: rápido – lento – rápido. A presença de *ostinati* de pequenos motivos, *riffs* no jargão próprio do jazz, e de


---

<sup>41</sup> Dadas as evidentes semelhanças entre as diversas “subsecções a”, opta-se por uma continuidade na sua referência, em detrimento de um reinício de contagem que seria espetável numa nova secção.




várias sequências de semínimas na linha mais grave, numa clara aproximação à interpretação típica do *walking bass* das *big bands* originárias da América do Norte, estabelece uma relação premeditada do compositor a este tipo de formações, já prenunciada no primeiro andamento e aqui confirmada. A comprovar este facto há ainda a utilização de *scoops*, *falls*<sup>42</sup>, *glissandi*, campânula levantada, tocar de pé, *slap*, entre outros elementos caraterísticos da música ligeira americana, e idiomáticos das *big bands*, largamente propagadas na Las Vegas dos anos 60 (Fig. 92).

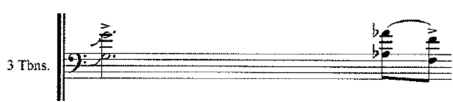
*glissandi* (clarinetes, c. 109)




*fall* (trompas, c. 110-111)



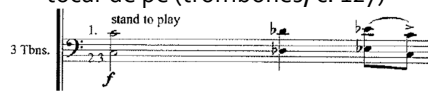
*scoop* (trombones, c. 135)



campânula levantada (clarinetes, c. 127)



tocar de pé (trombones, c. 127)



*slap* (contrabaixo, c. 11-12)

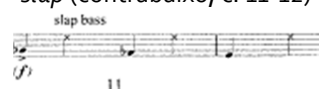


FIG. 92 - LOST VEGAS - VB - AND. 3 - EXEMPLOS DE IDIOMATISMOS DE BIG BAND.

A estrutura formal do andamento pode ser resumida conforme ilustrado na Fig. 93.

<sup>42</sup> Pequenos sinais gráficos que indicam ornamentações de portamentos curtos, ascendentes até à nota real (*scoop*) ou descendentes depois da nota real (*fall*)

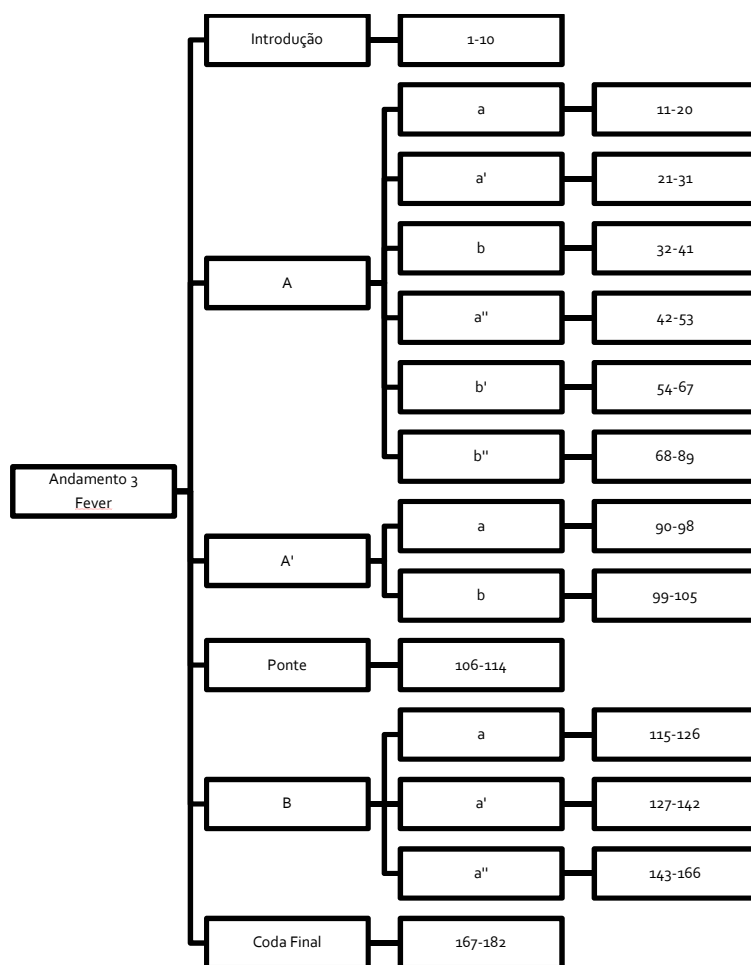


FIG. 93 - LOST VEGAS - AND. 3 - ESTRUTURA FORMAL.

A **Introdução (cc. 1-10)** é constituída inicialmente por uma sequência de meios-tons ascendentes, em semínimas, num intervalo de 5.<sup>a</sup> perfeita, estabelecendo desde logo um centro tonal em Ré. Esta sequência de dois compassos repete-se uma vez, sendo tratada de três maneiras diferentes:

- Nos saxofones altos, por justaposição alternada entre o saxofone alto 1 e o saxofone alto 2, fazendo lembrar a técnica de *hoquetus*;
- Nos trompetes e trompas, por entradas sucessivas e manutenção das notas em sobreposição, até criar um *cluster*;
- Nos sinos e piano, por justaposição sucessiva, mas com indicação de pedal para sustentação das notas.

Dada a presença de várias reposições de fragmentos desta sequência durante o andamento, passará a ser denominada Motivo 1. A Fig. 94, apresenta uma das suas configurações mais usuais.



FIG. 94 - LOST VEGAS - VB - AND. 1 - CC.1-2 - EXEMPLO DO MOTIVO 1.

O Motivo 1 apresenta-se na Introdução em *accelerando*, partindo de  $\text{♩}=63$ , até se estabilizar na velocidade de  $\text{♩}=126$ , no compasso 5. Neste compasso inicia-se outra sequência cromática, mais longa e em mínimas, no contrabaixo, saxofone barítono e clarinete baixo, sob um *cluster* cerrado com todas as notas entre Ré e Sib. Há ainda em simultâneo um *ostinato* rítmico de clavas, numa emíola constituída por uma pausa de colcheia e duas colcheias.

A **Secção A (cc. 11-89)** tem a presença muito frequente do Motivo 2, apresentado na **subsecção a (cc. 11-20)** no fagote solo. Este motivo é melódico, sincopado e ornamentado num estilo típico da performance jazzística. Dele é retirado um pequeno fragmento, cuja utilização ao longo do andamento justifica uma identificação própria, que passará a ser de "Fragmento 1" (Fig. 95). É suportado por uma sequência descendente no contrabaixo de cordas em *pizzicato*, conferindo-lhe uma fluidez descontraída. O centro tonal estabelece-se em Sib, sendo a melodia construída sobre o modo mixolídio, usado frequentemente em músicas associadas ao jazz, nomeadamente na estrutura de *blues* maior.



FIG. 95 - LOST VEGAS - VB - AND. 3 - CC.11-13 - EXEMPLO DO MOTIVO 2 E FRAGMENTO 1.

A repetição do Motivo 2 é separada pela introdução de um compasso 5/4, que cria uma irregularidade rítmica, acentuada pela presença do Motivo 3, que é uma emíola de três colcheias feita com acordes dissonantes no piano, xilofone e marimba, apoiados ritmicamente pelas clavas. Esta emíola cria uma divisão do compasso, à colcheia, em 3-3-4 (Fig. 96).



FIG. 96 - LOST VEGAS - VB - AND. 3 - C.14 - EXEMPLO DO MOTIVO 3.

Entre os compassos 15 e 20, repete-se o Motivo 2, havendo um alargamento do mesmo, através da introdução de novos instrumentos, que repetem o Fragmento 1.

A **subsecção a' (cc. 21-31)** é idêntica à subsecção anterior, acrescentando um *canon* do Motivo 2 nas flautas, um maior alargamento no final, e uma inversão do Fragmento 1 nesse alargamento. O compositor complexifica também a parte harmónica, apresentando partes do motivo harmonizadas por 4.<sup>as</sup> perfeitas paralelas. A sobreposição de 4.<sup>as</sup> atinge quatro vezes distintas a partir do compasso 28 (flautas).

Um novo motivo (Motivo 4) surge na **subsecção b (cc. 32-41)**, densamente harmonizado, com predominância para harmonias de 4.<sup>a</sup> perfeita e com entradas fugadas (Fig. 97). Mantém-se a sequência descendente na linha grave, e são acrescentados novos instrumentos de percussão que pontuam as intervenções do motivo. As apresentações do mesmo são intercaladas por variações do Fragmento 1.



FIG. 97 - LOST VEGAS - VB - AND. 3 - CC.32-35 - EXEMPLO DO MOTIVO 4.

Na **subsecção a''** (cc. 42-53) repete-se a anterior secção homónima, passando o centro tonal para Dó (mixolídio). As diferenças verificam-se na linha grave, que gradualmente assume o carácter de *walking bass*, à semínima, dobrando a sensação de velocidade do tempo, e acrescenta-se o triângulo na percussão, ao qual é atribuída uma função rítmica muito semelhante à do prato suspenso (*ride*) na bateria de jazz em *swing*.

Segue-se uma **subsecção b'** (cc. 54-67), que retoma o Motivo 4, sobre uma pedal grave em Sol. A densidade instrumental aumenta com a introdução de mais instrumentos a dobrar o motivo e um *ostinato* nos bongós. Mantém-se a intercalação do Motivo 4 com variações do Fragmento 1. Entre os compassos 61 e 67 há uma pequena ponte que alterna o Fragmento 1 com partes do Motivo 1, criando um crescendo de tensão que conduz à parte seguinte.

A **subsecção b''** (cc. 68-89) atinge o primeiro clímax de tensão do andamento ao sobrepor o Motivo 4, apresentado em *canon* entre a maioria das madeiras e as trompas, a um conjunto de vários *ostinati* abrangendo o *tutti* orquestral. O centro tonal passa a Si, garantido pela insistência harmónica e melódica nas notas do acorde de Sim de 9.<sup>a</sup>M. Mantém a intercalação com o Fragmento 1, fragmentos do Motivo 1, e fragmentos do Motivo 4, que criam bruscas interrupções da densidade, rapidamente retomada. Uma nova ponte surge no compasso 82, baseada numa variação do Fragmento 1, à qual se vem sobrepor o Motivo 1. Um *rit.* nos últimos dois compassos e uma escala cromática em sextinas de semicolcheia, harmonizada por 4.<sup>as</sup> paralelas no *tutti* de madeiras, preparam a entrada da secção seguinte.

A nova **Secção A'** (cc. 90-98) apresenta versões reduzidas das anteriores **subsecção a** e **subsecção b**. Após o clímax de densidade e intensidade que a antecede, é drasticamente reduzida a tensão, ficando poucos instrumentos a garantir os elementos musicais essenciais. A **subsecção a** (cc. 90-98) apresenta o Motivo 2, nos fagotes e clarinete baixo, quase sem alargamento, mas em *canon*, e sem intercalação com o Motivo 3, que aqui está ausente. Esta apresentação acontece duas vezes, separada por uma nota no chicote, súbita e em *fortíssimo*, que causa um efeito de surpresa, assim como o subsequente *pizzicato* Bartók no contrabaixo. A linha grave descendente que existiu na subsecção homónima, passa para o extremo contrário de tessitura e é atribuída ao glockenspiel. O centro tonal torna-se mais ambíguo, embora remeta para Dó. Na **subsecção b** (cc. 99-105) é introduzido um novo *ostinato* em tercinas de semínima, na percussão de altura definida. Mantém-se o Motivo 4, em *canon* entre clarinetes/trompas e saxofones, e o centro tonal mantém-se ambíguo.

Segue-se uma **Ponte (cc. 106-114)**, que se desenvolve sobre um centro tonal em Mib (dórico) e prepara um ambiente em *swing*, através da introdução do prato suspenso num *ostinato* de figuras rápidas e um *walking bass* à semínima no contrabaixo em *pizzicato*. As intervenções melódicas baseiam-se no Motivo 2 e é introduzida ornamentação típica de *big band*<sup>43</sup>. Pequenas intervenções incisivas, em *clusters* de semicolcheias nas trompetes, que sobem gradualmente por transposição de meio-tom, vão acrescentando tensão ao trecho.

A três subsecções da **Secção B (cc. 115-126)** são estruturadas pela repetição do Tema<sup>44</sup> que a caracteriza. O Tema surge, inicialmente, num *solí* de saxofones agregado a um incremento da velocidade da pulsação, que passa a ♩=168. É bastante sincopado, harmonizado por tríades de 5.<sup>as</sup> perfeitas, e é construído sobre uma escala pentatónica menor, com centro tonal em Fá<sup>45</sup> (Fig. 98).



FIG. 98 - LOST VEGAS - VB - AND. 3 - CC.115-126 - EXEMPLO DO TEMA 1.

Na **subsecção a (cc. 115-116)**, o tema é suportado por um *ostinato* rítmico de chocas<sup>46</sup> e por um *ostinato* nos instrumentos graves, sobre as notas Fá e Dó, garantindo o centro tonal em Fá. No segundo compasso entra o Motivo 5, nas percussões de altura definida, numa sequência de colcheias desvinculada do modo dórico em que é apresentado o Tema, mas mantendo uma ligação com o centro tonal, através da frequente repetição da nota Fá (Fig. 99).

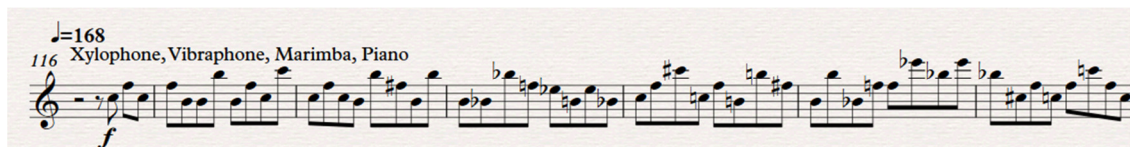


FIG. 99 - LOST VEGAS - VB - AND. 3 - CC.116-122 - EXEMPLO DO MOTIVO 5.

<sup>43</sup> Ver Fig. 18 na página 48.

<sup>44</sup> À semelhança do andamento anterior, e pelos mesmos motivos, opta-se por referir este elemento deste andamento como "Tema", preterindo a nomenclatura de "Motivo".

<sup>45</sup> Note-se que, por força da harmonização em tríade de 5.<sup>as</sup> paralelas, não só as notas desta escala são usadas nas vozes secundárias. O conjunto total de notas usado pela voz principal e secundárias constitui o modo dórico de Fá.

<sup>46</sup> *Cowbell*, na nomenclatura em inglês

A **subsecção a'** (cc. 127-142) é em tudo semelhante à anterior homónima, acrescentando-se apenas a duplicação do Tema pelos clarinetes e o acrescentar de um Tema Secundário nos trombones, com o mesmo caráter do Tema principal (Fig. 100). Ao acrescentar os clarinetes, a harmonização passa a ser a 5 vozes, mantendo relações intervalares de 5.<sup>a</sup> perfeita paralela, desta vez duas 5.<sup>as</sup> acima e duas 5.<sup>as</sup> abaixo da voz principal. Estes paralelismos acrescentam uma nota (Réb) ao modo dórico de Fá, criando uma ambiguidade entre este modo e o modo eólio. É sobre este último que é construída a melodia do Tema Secundário.

FIG. 100 - LOST VEGAS - VB - AND. 3 - CC.127-142 - TEMA SECUNDÁRIO.

O Tema repete-se na **subsecção a''** (cc. 143-166), onde a tensão volta a ser incrementada através de mais uma aceleração do andamento e aumento da densidade. O Tema Secundário é abandonado para introduzir o Motivo 6 nas trompas, cujos valores longos contrastam com os outros elementos que se lhe sobrepõem (Fig. 101). O centro tonal passa a Sib, sobre um modo mixolídio, os *ostinati* de percussão tomam valores mais curtos e é acrescentado um *ostinato* de um compasso nos instrumentos graves, sincopado, com as notas Sib e Fá. Sob este denso contraponto e polirritmia aparece ainda o Motivo 2 nas trompetas 1 e 2 (c. 151), no mesmo compasso onde o centro tonal sobe para Dó, alternando com um fragmento da escala ascendente do final do Tema Secundário dos trombones. O compositor faz uma extensão da subsecção, baseada na repetição de fragmentos de vários dos elementos apresentados, acabando por criar uma linha melódica em tercinas de semínima nos metais graves, derivada do Motivo 6, que é pontuada por acordes secos, em *fortissimo* do *tutti* orquestral, e termina na tessitura mais grave em simultâneo com um trémulo de gongo, que fará a ligação com a secção final do andamento.

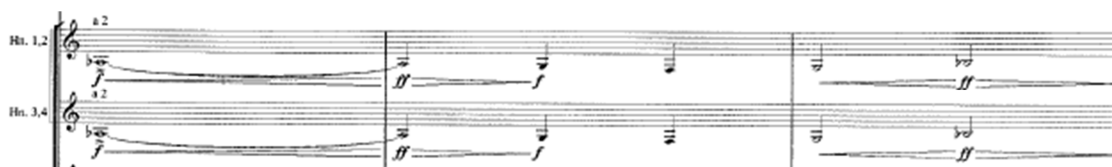


FIG. 101 - LOST VEGAS - VB - AND. 3 - CC.143-145 - EXEMPLO DO MOTIVO 6.

A **Coda Final (cc. 167-182)** começa com um *Maestoso* em andamento moderado, fazendo uso do *tutti* orquestral, predominantemente em *fortissimo*. Os elementos presentes são um movimento diatônico descendente, uma linha grave com notas longas, que oscila entre pedais em Fá e em Réb (mantém-se globalmente uma estrutura de alturas baseada no modo eólio de Fá), e uma forte presença do Motivo 2. No compasso 178, após um *rit.*, o andamento fica ainda mais lento adquirindo um caráter cada vez mais cadencial, no sentido de indiciar uma conclusão da obra. Mantém-se o enfoque no fragmento final do Motivo 2, sustentado numa pedal em Réb. No compasso 181 o *tutti* orquestral adquire homorritmia num crescendo dramático em tercinas de semínima e *molto rit.*, sobre uma harmonia com base ainda em Réb. Nos compassos 183 a 187, um novo crescendo, agora em acelerando, apresenta variações do Fragmento 1 por aumentação, em entradas sucessivas dos metais, sobre uma pedal em Dó do contrabaixo e uma sequência de escalas cromáticas em tercinas de colcheia, que parte das tessituras mais graves e se densifica até abranger todas as madeiras e percussão de altura definida, conduzindo aos compassos finais.

A última parte do andamento, surpreendentemente, retoma o andamento vivo de ♩=168 e reduz a densidade apenas a um *ostinato* de chocas, já apresentado anteriormente, e ao Motivo 2, apenas apresentado nos trombones. Este curto trecho termina com um rápido *glissando* dos metais e percussões laminadas, e escalas cromáticas nas madeiras que conduzem ao acorde final de 5.<sup>a</sup> vazia em Fá, em intensidade muito forte, pelo *tutti* orquestral.

## TRANSCRIÇÃO

### CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

Tomando como referência as análises das transcrições anteriores, também aqui as nomenclaturas dadas às estratégias de transcrição serão a **manutenção integral**, a **manutenção da homogeneidade tímbrica**, e a **manutenção da equalização relativa do conjunto**<sup>47</sup>. Como já se pôde verificar, apesar da existência de estratégias comuns, estas são aplicadas com

<sup>47</sup> Descrição das estratégias na página 86.



frequências díspares nas diferentes obras. Com o mesmo objetivo de normalização, os exemplos e o discurso considerarão sempre a transcrição no sentido Versão de Banda (VB) para Versão de Orquestra (VO), sendo que o termo “transcrição”, na ausência de outra referência, indica a VO.

À semelhança do que acontece com a transcrição de *Music for Prague 1968*, Daugherty opta por um efetivo instrumental completo da orquestra, incluindo as famílias de madeiras a 3 partes, os metais a 4<sup>48</sup> e uma grande variedade de instrumentos de percussão, incluindo o piano. Os *divisi* nas cordas apenas se apresentam para duas vozes em cada naipe, provavelmente pela coincidência de vozes necessárias para cobrir os *divisi* de clarinetes sopranos em Sib, da VB, cuja tessitura é semelhante à junção dos dois naves de violinos com o naipe de violas. Há ainda, na transcrição, a redução de uma pauta de percussão, correspondente a um instrumentista. Esta redução implica uma reconfiguração da distribuição dos inúmeros instrumentos e a supressão de *ostinati* em trechos particularmente densos da obra. As instrumentações requeridas nas partituras são as apresentadas na Tab. 7.

---

<sup>48</sup> Considera-se aqui a Tuba, enquanto prolongamento da secção de trombones.

Versão de Banda	Versão de Orquestra
Piccolo	Piccolo
Flutes (divisi 1.2.3.4.)	Flutes (divisi 1.2.)
Oboes (divisi 1.2.)	Oboes (divisi 1.2.)
English Horn	English Horn
Clarinet in Eb	Eb Clarinet
Clarinet in Bb (divisi 1.2.3.4.5.6.)	Bb Clarinet
Bass Clarinet	Bass Clarinet
Bassoon (divisi 1.2.)	Bassoon (divisi 1.2.)
Contrabassoon	Contrabassoon
Alto Saxophone (divisi 1.2.)	Horns (divisi 1.2.3.4.)
Tenor Saxophone	C Trumpets (divisi 1.2.3.4.)
Baritone Saxophone	Trombones (divisi 1.2.3.)
Horns in F (divisi 1.2.3.4.)	Tuba
Trumpets in C (divisi 1.2.3.4.)	Timpani (4)
Trombones (divisi 1.2.3.)	Percussion 1 – <i>Claves, Congas, Bell Tree, Bongos, Tambourine, Triangle (medium, Temple Blocks (4), Suspended Cymbal, Latin Cowbel (2 – small &amp; medium), Gong, Bass Drum</i>
Euphonium (divisi 1.2.)	Percussion 2 – <i>Xylophone, Glockenspiel, Suspended Cymbal</i>
Tuba (divisi 1.2.)	Percussion 3 – <i>Vibraphone, Bass Drum, Vibraslap, Chimes</i>
Timpani (4)	Percussion 4 – <i>Marimba, Wind Chimes, Suspended Cymbal, Large Whip, Crash Cymbals</i>
Percussion 1 – <i>Claves, Congas, Bell Tree, Bongos, Tambourine, Temple Blocks (4), Triangle (2 – medium &amp; large), Suspended Cymbal, Latin Cowbell (large), Crash Cymbals</i>	Piano
Percussion 2 – <i>Bass Drum, Vibraslap, Suspended Cymbal, Triangle, Claves, Latin Cowbel (2 – small &amp; medium), Gong (medium)</i>	Violin I (divisi 1.2.)
Percussion 3 – <i>Xylophone, Glockenspiel, Suspended Cymbal</i>	Violin II (divisi 1.2.)
Percussion 4 – <i>Vibraphone, Chimes</i>	Viola (divisi 1.2.)
Percussion 5 – <i>Marimba, Wind Chimes, Suspended Cymbal, Large Whip</i>	Violoncello (divisi 1.2.)
Piano	Contrabass (divisi 1.2.)
Contrabass	

TAB. 7 - LOST VEGAS - VB-VO - INSTRUMENTAÇÃO DAS DUAS VERSÕES.

## PARTICULARIDADES

A transcrição dos saxofones para as cordas é uma estratégia verificada desde o início da obra. O Motivo 1 do primeiro andamento, apresentado em uníssono, é transcrito por manutenção integral onde é possível, e acrescenta as cordas na substituição dos saxofones. Já o Motivo 2, originalmente no saxofone barítono, circula para o clarinete baixo, pois requer uma nitidez de ataque e dicção própria de instrumentos de palheta, dado o seu vigor rítmico e caráter sincopado jazzístico. As três reposições deste motivo, na introdução do andamento, vão acrescentando instrumentos de tessitura grave, cujo conjunto estabiliza no início da **Secção A** (c.16), e obrigam à introdução dos violoncelos para manter o equilíbrio sonoro do conjunto no

crescendo de sonoridade pretendido. A Tab. 8 demonstra as opções tomadas pelo compositor nas duas versões.

Compassos	4-5	8-9	12-13
VB	Saxofone Barítono	Contrafagote Saxofone Barítono	Clarinete Baixo Contrafagote Saxofone Barítono Contrabaixo ( <i>pizz.</i> )
VO	Clarinete Baixo	Clarinete Baixo Contrafagote	Clarinete Baixo Contrafagote Violoncelo ( <i>pizz.</i> ) Contrabaixo ( <i>pizz.</i> )

TAB. 8 - LOST VEGAS - AND. 1 - VARIAÇÃO DOS INSTRUMENTOS COM O MOTIVO 2 NA INTRODUÇÃO.

A partir da **Secção A**, o Motivo 4, originalmente atribuído aos clarinetes, mantém-se nestes mas é dobrado pelas cordas (violinos e violas), de maneira a colmatarem a diminuição do número de executantes de clarinete entre a banda e a orquestra. Para assegurar um crescendo gradual de volume sonoro, a primeira apresentação deste motivo nas cordas tem uma indicação para performance só pela primeira estante de cada naipe. O Motivo 6, introduzido no compasso 36 em entradas sucessivas por blocos de instrumentistas, na ordem - trompetes 1.2., trompetes 3.4., saxofones A1.A2.T., clarinetes 1.2.3.4.5.6. - cria um problema de transcrição, pois a substituição dos saxofones pelas cordas, deixando a última entrada apenas para os clarinetes da orquestra, cria um desequilíbrio de intensidade, já que estes, no registo agudo necessário, são apenas dois na orquestra. Daugherty soluciona este problema dobrando as entradas de clarinetes com as flautas e oboés, num exemplo de estratégia de manutenção da equalização relativa do conjunto (Fig. 102).

VB

VO

FIG. 102 - LOST VEGAS - VB-VO - AND. 1 - CC. 36-38 - EXEMPLO DE EQUALIZAÇÃO RELATIVA DO CONJUNTO.

Ao retomar do *ostinato* sobre o Motivo 2, no compasso 44, o violoncelo deixa de reforçar o contrabaixo e passa a integrar o conjunto das cordas agudas, com o Motivo 4. No mesmo compasso verifica-se a supressão do vibrafone, que no original estava a dobrar a música de marimba, comum também a todas as madeiras agudas e ao xilofone, não sendo portanto uma supressão que crie qualquer ausência de elementos musicais.

No compasso 56, a segunda entrada do Motivo 6 é confiada aos saxofones, que são substituídos pelas cordas. Há a salientar dois pormenores, não relacionados entre si, nesta substituição:

- Parece haver um deliberado reequilíbrio do conjunto, já que todo o naipe de cordas, à exceção dos contrabaixos, substitui apenas duas vozes de saxofones (tenor e barítono), que tipicamente são tocadas nas bandas por três instrumentistas (2 tenores e 1 barítono);
- Há uma substituição do *forte-piano* dos saxofones por um *piano* nas cordas. Isto justifica-se pela dificuldade das cordas produzirem com eficácia um *forte-piano* agressivo seguido de um crescendo relativamente longo. Esta dificuldade é ainda agravada pela gestão das arcadas, aqui ainda majorada pelo facto do compositor indicar as arcadas e especificar, com elas, os pontos de ataque que pretende, coincidindo o local do *forte-piano* com uma arcada ascendente. Releva-se ainda o facto de a transcrição incluir uma dobragem de 8.<sup>a</sup> acima, não presente no original, que ajuda o recorte rítmico do motivo.

Mais adiante, nos compassos 60, 62 e 63, há a supressão do *vibraslap* na percussão. O timbre característico deste instrumento implica que esta ausência é notória e surpreendente, já que, apesar da redução de instrumentistas de percussão na transcrição, está naquele momento um instrumentista disponível. Além disso, o instrumento é usado na VO (cc. 99, 101 e 102), pelo mesmo instrumentista que está disponível, e numa secção idêntica à dos compassos aqui referidos. Perante estes argumentos, é legítimo considerar uma gralha na edição da transcrição.

Já na **Secção B**, na transcrição do Motivo 7 (c. 69), originalmente atribuído a saxofones, clarinetes agudos e piano, há uma supressão da voz mais grave oriunda do saxofone tenor que, apesar de dobrada nas duas 8.<sup>as</sup> acima, estabelece uma inversão do acorde, modificada pela sua exclusão. A voz imediatamente acima, originalmente confiada ao saxofone alto 2 e aos clarinetes 5 e 6, é transcrita para viola e corne inglês. No compasso 75, em que o mesmo motivo é

apresentado em *canon*, há um necessário reforço da entrada originalmente atribuída apenas a flautas, com oboés e violinos, dado o motivo estar harmonizado a quatro vozes distintas, e o efetivo de orquestra só contar com três flautistas.

No compasso 84, a parte atribuída a eufónios é transcrita para violoncelos, apesar de ser uma dobragem em uníssono do *tutti* de trompas, presente em ambas as versões. No compasso 93, mais uma vez, as cordas reforçam os metais, apesar das vozes estarem todas garantidas e a diferença no efetivo ser apenas a ausência do eufónio. A inclusão das cordas com entradas sucessivas garante, no entanto, um crescendo mais eficaz.

Na **Secção A'**, apesar das semelhanças com a Secção A, destacam-se algumas diferenças entre as duas versões. No compasso 106 da VB, a indicação de andamento é  $\text{♩}=148$ , ao passo que na VO é de  $\text{♩}=138$ . Considerando haver um *accelerando* precedente que parte de  $\text{♩}=132$ , não havendo assim margem para uma efetiva sensação de mudança, parece haver novamente uma gralha de edição.

No mesmo compasso há entradas em *canon*, por dois blocos distintos de instrumentos, com o Motivo 6. Considerando que na VB ambas as entradas estão harmonizadas em tríades paralelas de 4.<sup>as</sup> perfeitas, na transcrição acaba por haver a supressão de uma das vozes na segunda entrada. Além disso, verifica-se uma deliberada reequalização dos blocos, que deixam de ser equivalentes em intensidade para haver domínio da entrada 1 sobre a entrada 2 (Tab. 9). Esta opção mantém-se nas sucessivas entradas dos mesmos blocos, até ao compasso 111.

	<b>Entrada 1</b>	<b>Entrada 2</b>
<b>VB</b>	Flautim Flautas 1.2. Oboés 1.2. Clarinetes 1.2.5.6. Xilofone	Flautas 3.4. Corne Inglês Clarinete em Mib Clarinetes 3.4. Vibrafone
<b>VO</b>	Flautim Flautas 1.2. Oboés 1.2. Corne Inglês Xilofone	Clarinete em Mib Clarinete em Sib

TAB. 9 - LOST VEGAS – VB-VO - AND. 1 - C. 106 - BLOCOS DE INSTRUMENTOS NAS DUAS ENTRADAS SUCESSIVAS DO MOTIVO 6.

No compasso 112, constituído na VB por um *canon* de *ostinati* sobre o Motivo 2, atribuído aos saxofones, há uma transcrição para as cordas (vln. I, vln. II, vla. e vc.) em que cada entrada sucessiva é feita a *solo*. Dado o carácter rítmico sincopado e rápido do motivo, esta foi a opção

encontrada pelo compositor para que a massa do *tutti* de cordas não afetasse a clareza dos ataques.

A partir do compasso 117, repete-se a situação descrita sobre o compasso 106, com a mesma opção de reequalização dos dois blocos sucessivos de entradas do Motivo 6.

Na **Coda**, também constituída por um *canon* de *ostinati* dobre o Motivo 1, na impossibilidade de manter todas as vozes incluídas no flautim e 4 flautas da VB, o compositor opta por transcrever as flautas 3 e 4 para os dois oboés, e de transcrever a música do oboé para o clarinete em Mib. Acrescenta ainda mais entradas, não presentes na versão original, nas cordas agudas em *pizzicato*. Este é um dos raros exemplos de alteração de parâmetros rítmicos e/ou melódicos entre os pares de versões das três obras analisadas.

A transcrição do **Andamento 2** apresenta, nos primeiros 12 compassos as seguintes diferenças:

- Os fagotes e violoncelos em *pizzicato* a reforçar a linha mais grave, junto com a marimba e o clarinete baixo (comuns às duas versões), e por ausência do saxofone barítono;
- Substituição do vibrafone por violino *solo*. Esta substituição é um exemplo de uma exceção à regra de transcrever integralmente os instrumentos em que isso é possível, já que o vibrafone faz parte do grupo de instrumentos de percussão requeridos para a obra, e há, no trecho, instrumentistas de percussão disponíveis. No entanto, o compositor opta por transcrever para um instrumento totalmente diferente.

Os restantes elementos musicais são transcritos na íntegra. A partir do compasso 13, há uma **adenda tímbrica**<sup>49</sup> com as violas a colorirem o timbre do corne inglês no contraponto ao Tema (Motivo 3) que aí se inicia. Simultaneamente, é acrescentada uma 8.ª suplementar à música do violino II *solo*, com todo o naipe de violinos I. Os violinos prosseguem assim a substituição do vibrafone da VB.

A partir do compasso 25 há uma redistribuição dos elementos musicais, apesar de, na versão original, os únicos instrumentos insubstituíveis por transcrição integral (saxofones e eufónios), não terem atribuído qualquer elemento exclusivo.

---

<sup>49</sup> O conceito de adenda tímbrica é exposto na página 86.

	Elemento Musical	VB	VO
1		Flautim Flautas 1.2.3.4.	Flautim Flautas 1.2.
2		Oboés 1.2. Corne Inglês Fagotes Trompetes	Oboés Corne Inglês Fagotes Trompetes
3		<b>Vibrafone</b> → Piano (mão direita)	<b>Clarinetes Mib e Sib</b> Piano (mão direita)
4		Clarinete Baixo Contrafagote <b>Saxofones T. B.</b> → Marimba Piano (mão esquerda) Contrabaixo ( <i>pizz.</i> )	Clarinete Baixo Contrafagote <b>Violoncelos (arco)</b> Marimba Piano (mão esquerda) Contrabaixos ( <i>pizz.</i> )
5		Temple blocks	Temple blocks
6		<b>Clarinetes</b> → <b>1.2.3.4.5.6.</b> →	<b>Violinos</b> <b>Violas</b>

TAB. 10 - LOST VEGAS – VB-VO - AND. 2 - C. 25 - DISTRIBUIÇÃO INSTRUMENTAL DOS ELEMENTOS MUSICAIS.

Note-se a origem das alterações destacadas na Tab. 10:

- O elemento 6 é apresentado pela totalidade dos clarinetes sopranos, que é o naipe mais numeroso da banda. Assim, é transposto para o naipe congénere em número, na orquestra, que é o das cordas, e atribuído a todos os violinos e viola;
- Os violinos, até aqui, vinham a substituir o vibrafone. Assim, a música deste circula para outros instrumentos, neste caso os dois clarinetes agudos.
- Os saxofones graves são naturalmente substituídos pelos violoncelos, e apesar de terem a mesma música na mesma 8.<sup>a</sup> dos contrabaixos, ao contrário destes, não têm indicação de *pizzicato*, pois o ataque de arco assemelha-se mais ao ataque dos saxofones.

Esta redistribuição dos elementos musicais é mais uma aplicação da técnica de manutenção da equalização do conjunto, na medida em que o compositor preteriu transcrições integrais diretas disponíveis, por um equilíbrio entre os blocos mais próximo do original.

No início da **Secção A'**, os elementos ilustrados na Tab. 10 mantém-se, mas há uma nova distribuição, fruto do aumento da densidade instrumental e harmónica na VB. Os violinos

regressam à sua função de substituição do vibrafone, que na VB foi reforçado pelos saxofones, permitindo libertar os clarinetes para apoiarem o elemento 1, para o qual o menor número de flautas da VO não permite apresentar todas as vozes paralelas apresentadas pelos 5 flautistas da VB. As violas reforçam agora o elemento 6 que é também apresentado pelas trompas nas duas versões. Os violoncelos passam a reforçar o elemento 2, substituindo os clarinetes da VB, já indisponíveis na VO. Com a densidade instrumental apresentada, o equilíbrio torna-se mais difícil, principalmente no que se refere ao Tema, que é o elemento 2 da tabela. Este, na versão original está atribuído aos oboés, corne inglês, clarinetes sopranos e trompetes, numa harmonização homorrítmica a cinco vozes distintas. Na VO estão ausentes os clarinetes sopranos, sendo apenas acrescentado o violoncelo em sua substituição. Isto faz com que uma das vozes seja suprimida, a do clarinete 6.

Estas últimas opções são mantidas até à **Ponte**, nos compassos 69-71, onde as cordas assumem a substituição dos saxofones na sequência descendente de colcheias, mas acrescentando o efeito de trémulo nos violinos e violas, para além da duplicação nas duas 8.<sup>as</sup> superiores (Fig. 103).

FIG. 103 - LOST VEGAS - VB-VO - AND. 2 - CC.69-71 - SUBSTITUIÇÃO DOS SAXOFONES PELAS CORDAS.

À semelhança da coda do andamento anterior, na **Coda** deste segundo andamento são acrescentadas intervenções do naipe de cordas que não estão presentes na versão original. Neste caso, há uma repetição pelos violinos (um compasso desfasada e uma 8.<sup>a</sup> acima) da intervenção das trompas no compasso 73. No compasso 76 os mesmos violinos substituem as flautas, que na VB são apresentadas a 4 vozes com alturas distintas, sendo suprimidas na VO, em favor das cordas, optando-se assim pela manutenção da homogeneidade tímbrica.



No início do **Andamento 3**, o *hoquetus* dos saxofones é suprimido, mantendo-se os restantes elementos em transcrição integral. As cordas aparecem no compasso 5, duplicando o *cluster* de trompetes e trompas, uma 8.<sup>a</sup> acima, numa adenda tímbrica. O violoncelo reforça a linha grave descendente, substituindo o saxofone barítono.

A apresentação do Motivo 2 (cc. 15-17), na **Secção A**, é feita por manutenção integral. Já o Motivo 3 apresenta uma adenda tímbrica das cordas em *pizzicato* aos acordes do xilofone e marimba, presentes nas duas versões. No compasso 18, mais uma vez por causa da diferença do número de instrumentistas de flauta, o Fragmento 1, originalmente atribuído às 4 flautas da VB, é transcrito para o conjunto de flautas e oboés. A partir do compasso 21 há mais uma adenda tímbrica, com o violoncelo a dobrar a parte de contrabaixo, uma 8.<sup>a</sup> acima. A mesma estratégia é usada no compasso 27, com as violas a dobrarem a pedal em Fá das trompas, acrescentando o efeito de trémulo.

Uma opção pouco comum nas duas transcrições já analisadas, mas relativamente frequente nesta, é a transcrição dos saxofones para cordas, mas com mudança de alturas por intervalo de 8.<sup>a</sup>. Um exemplo disso acontece no Fragmento 1, apresentado no compasso 31. Também a partir do compasso 31 nota-se a primeira situação em que a diminuição de um instrumentista na percussão obriga à supressão de elementos musicais exclusivos. As intervenções de bongós da VB, que pontuam as repetições do Motivo 4 são suprimidas, aparecendo apenas no compasso 53, numa preparação para o compasso seguinte, onde os bongós passam a ter um *ostinato* estruturante para a textura do trecho. A partir daí, o compositor opta por suprimir o *ostinato* do triângulo e das clavas que vinha da subsecção anterior.

Na VO, compasso 59, parece haver mais uma gralha de edição, pois o compasso não apresenta música, faltando inclusivamente pausas em algumas das pautas. A partir daqui as referências aos números de compassos não serão equivalentes nas duas versões, já que a numeração da VO adianta um compasso em relação à da VB<sup>50</sup>.

Nos compassos 75/76 e 77/78, a transcrição exclui os clarinetes, o que não implica supressão de vozes, mas inverte a harmonia, por mudança da linha mais grave. A redução de

---

<sup>50</sup> Note-se que a partitura de orquestra usada para esta análise foi gentilmente cedida pelo compositor, dado não haver, à data da recolha de materiais para este trabalho, uma edição comercial desta versão. Há portanto a probabilidade desta partitura ser uma edição não revista, contendo algumas gralhas, que serão comunicadas ao compositor. As referências a números de compassos, a partir daqui incluirão sempre dois números separados por uma barra, em que o primeiro corresponde à partitura da VB e o segundo da VO.

instrumentistas reforça as mudanças súbitas de densidade contrapontística e instrumental que estes compassos pretendem criar, numa espécie de “efeito surpresa”.

Outro reforço deste tipo de efeito acontece no compasso 97/98, da **Secção A'**, com o reforço do *pizzicato* Bartók, originalmente no contrabaixo e transcrito para o *tutti* de cordas.

Na **Ponte** há uma mudança de andamento apenas presente na transcrição. Acontece no compasso 106/107, com o acrescentar da expressão *più mosso*. Desta vez parece pouco provável tratar-se de uma gralha de edição, não se afigurando resultar de um esquecimento ou de uma falha na revisão. Parece uma ação deliberada de inclusão na partitura. Assim, corresponderá a uma intenção do compositor em criar maior tensão conducente à **Secção B** que se aproxima, e tendo um andamento mais rápido. Ainda na Ponte, no compasso 108/109, a música originalmente atribuída aos clarinetes, é transcrita para trombones, passando de acordes abertos para acordes cerrados. Esta é uma clara opção de mudança deliberada, já que não havia impedimento de uma manutenção integral.



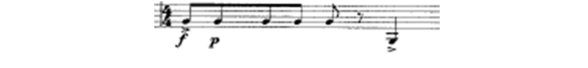


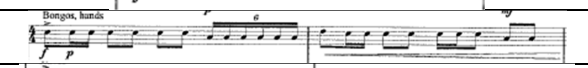

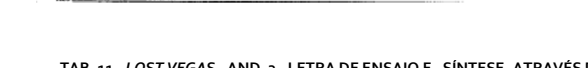
Na **Secção B**, dominada pelo Tema jazzístico atribuído aos saxofones, a transcrição é feita para cordas, uma 8.<sup>a</sup> acima, e são acrescentadas as trompas, que podem produzir ataques mais recortados, próprios do caráter da música apresentada. Na segunda apresentação do Tema (cc. 127-128), a VB faz um alargamento da densidade ao *tutti* de clarinetes. Para equilibrar o conjunto, considerando um número de clarinetistas muito inferior na orquestra, a transcrição alarga a dobragem aos oboés. Na terceira apresentação do Tema, e contrariamente ao espetável, as cordas dobram o contraponto das trompas, deixando de substituir os saxofones, que no trecho original não têm música exclusiva. A partir do compasso 158/159 cumprem as duas funções atrás referidas, alternadamente reforçando as trompas e substituindo os saxofones, em dois elementos musicais totalmente distintos e alternados, que na VB são atribuídos a blocos instrumentais diferentes.

Na **Coda** do andamento não há especificidades a referir, dada a predominância de grandes *tutti* com todo o efetivo instrumental, que apresentam um número reduzido de elementos musicais. Nestes casos torna-se difícil concluir acerca da substituição de instrumentos, pois não há praticamente elementos exclusivos.

## SÍNTESE DAS TENDÊNCIAS

A transcrição de *Lost Vegas* efetua-se, tal como as anteriores obras já analisadas, ao nível do parâmetro tímbrico. Não há, salvas as raríssimas exceções já descritas, qualquer alteração dos parâmetros de altura, duração, intensidade e forma.

As diferenças de instrumentação são tratadas preferencialmente da maneira exemplificada na Tab. 11.

	Elemento Musical	VB	VO
1		Flautim Flautas 1.2.3.4. Oboés 1.2. Corne Inglês Clarinete em Mib Clarinetes 1.2.3.4.5.6. Fagotes 1.2.	Flautim Flautas 1.2. Oboés 1.2. Corne Inglês Clarinete em Mib Clarinete em Sib Fagotes 1.2.
2		Trompas 1.2.3.4.	Trompas 1.2.3.4.
3		Clarinete Baixo Contrafagote Trombones Tuba Tímpanos Contrabaixo	Clarinete Baixo Contrafagote Trombones Tuba Tímpanos Violoncelo Contrabaixo
4		Saxofones AATB Marimba Piano	Violinos I. II. Violas Marimba Piano
5		Trompetes Glockenspiel Carrilhão	Trompetes Glockenspiel Carrilhão
6		Bongos	Bongos
7		Clavas	Não há
8		Piano	Piano

TAB. 11 - *LOST VEGAS* - AND. 3 - LETRA DE ENSAIO F - SÍNTESE, ATRAVÉS DE EXEMPLO, DAS TENDÊNCIAS GERAIS DE TRANSCRIÇÃO.

Esta tabela, construída a partir de um trecho particularmente denso, resume as opções de transcrição mais frequentes ao longo da obra:

- Manutenção integral, sempre que possível;
- Substituição dos saxofones pelas cordas.

Outras tendências mais específicas são:

- Substituição do saxofone barítono pelo violoncelo;
- Substituição dos *divisi* de flautas, quando harmonizados a várias vozes, por flautas e oboés ou clarinetes;
- Utilizações das cordas como adendas tímbricas a elementos musicam já garantidos na transcrição.

Há ainda a registrar que, ao contrário do que acontece nas transcrições anteriormente analisadas:

- A substituição dos saxofones pelas cordas é frequentemente sujeita a transposição uma ou duas 8.<sup>as</sup> acima;
- Com alguma frequência, há vozes suprimidas em motivos harmonizados homorritmicamente por intervalos paralelos. Isto acontece nos naipes em que há uma diminuição do número de instrumentistas da VB para a VO, nomeadamente flautas (5 para 3) e clarinetes agudos (7 para 2).

Conclui-se que, mais do que nas obras anteriores, a técnica de manutenção integral predomina sobre todas as outras, embora estas estejam também presentes. A manutenção da homogeneidade tímbrica é quase sempre garantida pela técnica anterior visto que, por um lado, há uma formação de orquestra suficiente para garantir muitos dos conjuntos instrumentais, por outro, a própria versão original está criada com os diversos elementos musicais atribuídos a blocos de instrumentos. A manutenção da equalização relativa do conjunto é por vezes preterida em favor da manutenção integral, e o recurso a adendas tímbricas acontece esporadicamente.

## MÉTODO DE REALIZAÇÃO DAS TRANSCRIÇÕES

Através das transcrições anteriormente analisadas, identificaram-se as seguintes técnicas prevalentes:

- A manutenção integral;
- A manutenção da homogeneidade tímbrica;
- A equalização relativa do conjunto;
- A adenda tímbrica;
- A transposição por 8.<sup>a</sup>.

Concluiu-se, ainda, que há uma hierarquia na utilização destas técnicas, em três planos distintos, de acordo com a frequência com que são usadas. Nos extremos destes planos encontram-se ainda as opções que são comuns a todas as transcrições - a manutenção da estrutura formal, das alturas, das durações e das intensidades -, e as situações excepcionais, raramente encontradas.

A partir destas constatações, ilustradas pela Fig. 104, gera-se uma estrutura que permite hierarquizar as opções a tomar nas transcrições.

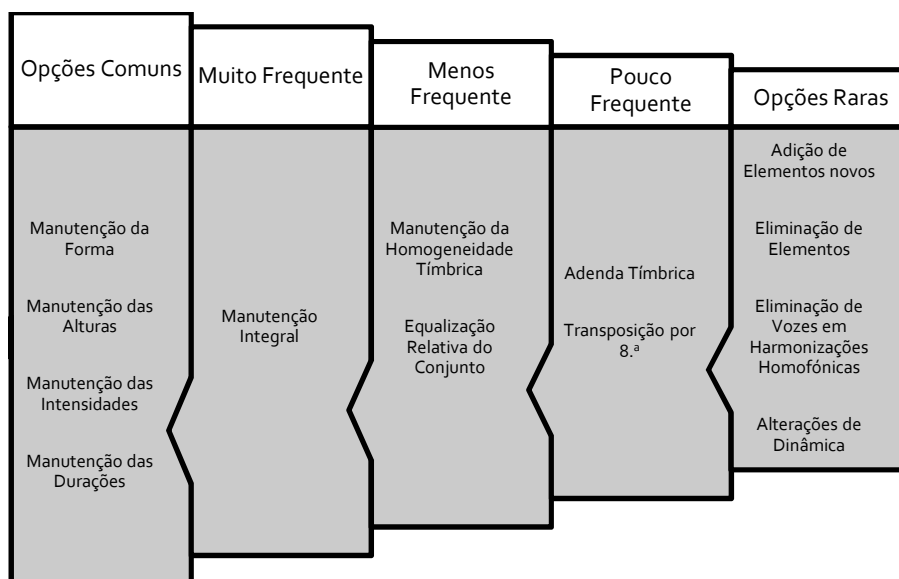


FIG. 104 - GRÁFICO HIERÁRQUICO DA FREQUÊNCIA DAS OPÇÕES DE TRANSCRIÇÃO.

Não será uma hierarquia rígida, pois também se conclui pelas análises efetuadas, que as opções de transcrição são tomadas caso a caso, de acordo com a configuração das diversas

secções e respetivos elementos musicais em cada momento. Assim, o método das transcrições será o seguinte:

- Manter a forma, intensidades e durações;
- Manter as alturas, não desprezando a possibilidade de alteração de 8.<sup>as</sup> nas seguintes situações, por ordem decrescente de prioridade, em que:
  - Não afetem as funções tonais, quando as haja;
  - Representem uma melhoria para o equilíbrio do conjunto;
  - Decorram de problemas de extensão dos instrumentos, sejam passageiras, e não interfiram com os dois pontos anteriores.
- Transcrever integralmente os instrumentos comuns, desde que:
  - Não comprometam situações em que prevaleça no original uma textura de naipe (homogeneidade tímbrica);
  - Não comprometam o equilíbrio da intensidade relativa dos elementos sonoros simultâneos (equalização relativa do conjunto).
- Transcrever para as cordas os instrumentos não comuns às duas formações, considerando as premissas do ponto anterior;
- Evitar acrescentar ou eliminar elementos musicais que afetem qualquer parâmetro para além do timbre.

Os pontos aqui descritos constituem um algoritmo que, embora sirva de ponto de partida, requer uma avaliação permanente da expectativa do resultado sonoro em cada momento, e a sua correspondência com a intenção entendida da versão original através da análise. Assim, para cada obra transcrita, será apresentado um enquadramento, uma síntese de análise, uma partitura da versão original, um relatório de transcrição que permita justificar as opções tomadas e a respetiva transcrição em partitura.

Os relatórios apresentarão e justificarão as opções de transcrição que constituam exceções às regras de manutenção integral de instrumentos comuns e transcrição para cordas quando estes não existam. Para uma mais ágil consulta das partituras, os relatórios estarão organizados pelas partes e/ou secções definidas nas estruturas formais da análise. As decisões descritas serão ordenadas por ordem de aparição dos elementos musicais nas partituras.

## PARTE 2 – REALIZAÇÃO DE TRANSCRIÇÕES

LUÍS CARDOSO - *DOUBLE CONCERTINO*, OP. 22

ENQUADRAMENTO DE *DOUBLE CONCERTINO* OP. 22 DE LUÍS CARDOSO

A obra foi composta entre maio e junho de 2008 em resposta a uma proposta do tubista Sérgio Carolino, para escrever uma peça para saxofone tenor, tuba e banda, para vir a ser interpretada pelo mesmo tubista e pelo saxofonista Mário Marques. Foi numerada no catálogo do compositor como *opus* 22. Estreou-se a 12 de Julho de 2009 na Sala Suggia da Casa da Música do Porto, com Mário Marques (saxofone tenor), Sérgio Carolino (Tuba) e a Banda Sinfónica Portuguesa sob a direção do compositor. O mesmo concerto foi replicado no dia seguinte, no Cine-Teatro São João, em Palmela, integrado no 3.º FISP (Festival Internacional de Saxofone de Palmela). Foi editada em CD em 2010 (Cardoso, Concertino Duplo para Saxofone Tenor, Tuba e Banda Sinfónica, op. 22, 2010), pela mesma banda, sob a direção do Maestro Francisco Ferreira. As partituras circulam em edição de autor.

O título refere-se ao caráter solístico da obra, e segue a estrutura em três andamentos rápido-lento-rápido, com cadências no último andamento e estruturas internas do tipo ABA, em sintonia com a tradição do *concerto* da música sinfónica desde o período barroco, normalizada a partir do período clássico. O termo “*Double*” deve-se ao facto de haver dois instrumentos solistas, e o diminutivo na palavra *concerto* foi usado por o compositor considerar uma obra relativamente curta dentro do género. O título original foi “*Double Concertino for Tenor Saxophone, Tuba and Band*”, na partitura enviada para estreia. As edições posteriores apresentam o título reduzido a “*Double Concertino, op. 22*”, sendo nesta monografia frequentemente referido apenas como “*Double Concertino*”.

As partes solísticas foram pensadas para um grau de dificuldade muito elevado, principalmente para tuba, dado o conhecimento do compositor sobre as capacidades excecionais e virtuosismo dos intérpretes a quem a obra foi dedicada e que vieram a fazer a estreia. O tubista Sérgio Carolino, que despoletou o processo de composição, tem um reconhecido mérito internacional e uma capacidade de performance que estará ao alcance de poucos instrumentistas congéneres. Esta capacidade foi explorada na composição da obra, restringindo assim a sua circulação a um circuito fechado de virtuosos da tuba. No entanto houve até agora alguma circulação internacional, destacando-se as performances de Eric Lau (saxofone tenor), Richard

White (tuba) e a *University of New Mexico Wind Symphony*, sob a direção de Eric Rombach-Kendall, a 21 de setembro de 2011, no *Popejoy Hall* em Albuquerque, EUA, e as performances de Jeff Siegfried (saxofone tenor), Jättik Clarck (tuba) e a *The U.S. Army Concert Band*, sob a direção do COL Thomas H. Palmatier, a 1 de fevereiro de 2014, no *Brucker Hall* em Arlington, EUA.

Esta obra foi ainda uma das três finalistas do *Harvey G. Phillips Awards for Excellence in Composition* de 2010, na categoria de Tuba Solo, e é referenciada nas publicações da editora GIA *Teaching Music through Performance in Band* no livro especificamente dedicado às obras com solistas acompanhados por banda (Miles, *Teaching Music through Performance in Band - Solos with Band Accompaniment*, 2012, pp. 332-333).

As notas de programa têm o seguinte texto:

“A peça foi composta em resposta a um desafio do Tubista Sérgio Carolino, sendo bastante exigente ao nível dos solistas. Foi dedicada a Sérgio Carolino e Mário Marques, que foram os solistas da estreia com a Banda Sinfónica Portuguesa sob a direcção do compositor em Julho de 2009.

O primeiro andamento procura uma constante energia, num andamento vincado e com uma estrutura predominantemente rítmica. O segundo andamento, mais melodioso apresenta uma canção que se desenvolverá explorando os recursos tímbricos do agrupamento com a constante intervenção dos solistas. O terceiro andamento representa uma luta entre os dois solistas, assistida pela banda, e volta a ter um carácter rítmico de tensão constante.”<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> (Cardoso, *Double Concertino*, 2008)



## ANÁLISE SINTÉTICA DE *DOUBLE CONCERTINO*, OP. 22 DE LUÍS CARDOSO

### CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

A instrumentação usada é a de banda sinfónica, incluindo violoncelos e tem uma duração de cerca de 16 minutos. A totalidade do efetivo instrumental requerido, de acordo com as nomenclaturas da partitura, é a seguinte:

- Madeiras: Piccolo in C; Flute I & II in C; Oboe I & II in C; English Horn; Bassoon I & II in C; Clarinet I, II & III in Bb; Bass Clarinet in Bb; Alto Saxophone I & II in Eb; Tenor Saxophone in Bb; Baritone Saxophone in Eb.
- Solistas: Tenor Saxophone in Bb; Tuba Solo in C.
- Metais: Horn I, II, III, IV in F; Trumpet I, II & III in Bb; Trombone I, II, III in C; Bass Trombone in C; Bariton in C; Bass Tuba in C.
- Cordas: Violoncelo; Contrabass.
- Percussão: Timpani; Percussion I (Suspended Cymbal, Tam-Tam, Snare Drum, Tenor Drum); Percussion II (Cymbals and Bass Drum); Mallet Percussion (Xylophone, Glockenspiel, Tubular Bells).

Além desta instrumentação, há a considerar o já referido elevado grau de dificuldade técnica atribuído às partes solísticas. Para o saxofone tenor esta dificuldade prende-se com a velocidade de performance de trechos de digitação complicada, pelas frequentes mudanças de registo, utilização de harmónicos fora da extensão regular, tessituras e intensidades extremas, e rápida alteração de tipos de ataque, através de acentuações. Para a tuba apresentam-se as mesmas dificuldades, intensificadas por se tratar de um instrumento menos ágil, dado o tamanho e o volume do tubo, bem como a necessidade de gerir as variações de harmónicos através da pressão de ar e dos lábios. A destacar os extremos da tessitura na tuba, que são Ré<sub>6</sub> a Mi<sub>4</sub>, abrangendo assim mais de quatro 8.<sup>as</sup>.

Analisando as opções de técnicas de composição, *Double Concertino* pode ser considerado uma obra neoclássica sob a perspetiva da estrutura, já que segue a tradição concertística já referida. A estruturação das alturas, ao nível melódico, tende para o modalismo.

A nível harmónico, alterna entre um sistema de progressão baseado em acordes menores com 2.<sup>as</sup> e 6.<sup>as</sup> agregadas<sup>52</sup> e o sistema tonal funcional.

A obra está dividida em três andamentos aos quais são atribuídos títulos em latim, que lhes conferem uma relação extra musical (Fig. 105).

Andamento	Título	Duração
I	Praeludium - Motus Perpetuus	ca. 4'15"
II	Melos	ca. 5'20"
III	Pugna	ca. 6'35"

FIG. 105 - *DOUBLE CONCERTINO* - MACROESTRUTURA

#### ANDAMENTO 1 – *PRAELUDIUM – MOTUS PERPETUOS*

O primeiro andamento do *Double Concertino* relaciona-se com o seu título pela procura de uma tensão constante, resultante de um carácter rítmico vincado, assente na figura da colcheia e no uso de emíolas e padrões por vezes desfasados da métrica do compasso, construídos de maneira a intensificarem uma sensação de urgência, de corrida. A estrutura do andamento é um ABA' do tipo exposição-desenvolvimento-reexposição, incluindo, na Secção B um desenvolvimento em duas variações e dois interlúdios. A Fig. 106, ilustra de maneira mais detalhada a estrutura formal interna ao andamento. A textura global é pouco densa, na medida em que, dado o carácter rítmico dos motivos e temas utilizados, e para libertar o espaço sonoro necessário à audição dos solistas, são utilizados poucos instrumentos e materiais musicais simultâneos, excetuando-se as transições de secção ou de frase marcadas, por vezes, por incisivas intervenções do *tutti*, quase sempre em homorritmia.

<sup>52</sup> O sistema incide principalmente sobre o segundo andamento, havendo uma descrição na secção dedicada à análise que o descreve de maneira mais concreta, centrada no esquema ilustrado pela Fig. 125, na página 155.

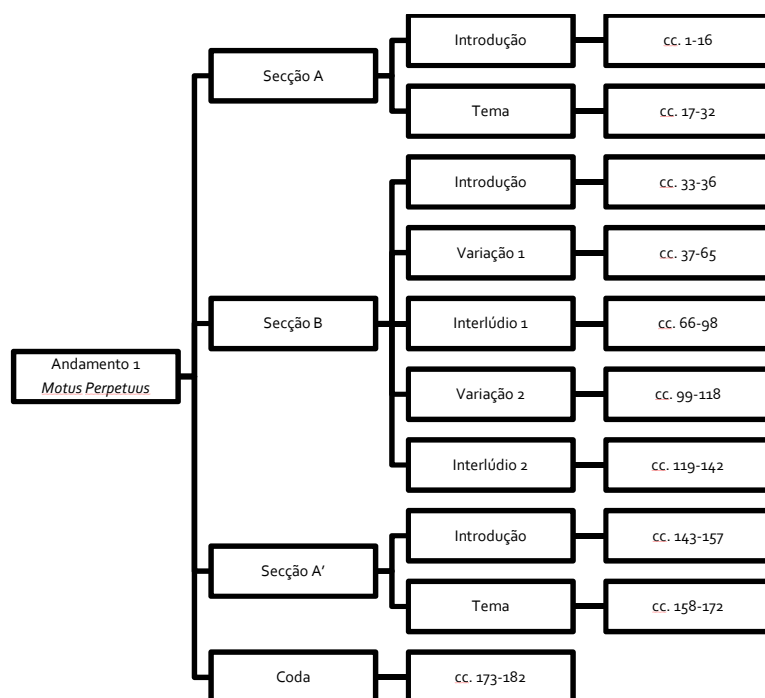


FIG. 106 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 1 – ESTRUTURA FORMAL.

A **Secção A (cc. 1-32)** divide-se em duas partes: Introdução e Tema 1. A Introdução, em andamento vivo e recurso ao *tutti* orquestral, apresenta o Motivo 1, rítmico, sincopado e em emíola, sobre acordes cerrados, quase *clusters*, mas que estabelecem um centro tonal em Sol (Fig. 107).



FIG. 107 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 1 - CC. 1-5 – REDUÇÃO DO MOTIVO 1, NA INTRODUÇÃO DA SECÇÃO A.

A tuba *solo* entra logo no compasso 5, sem qualquer acompanhamento orquestral, e estabelece o carácter da maioria do material temático do andamento, em colcheias consecutivas, com articulações díspares das acentuações regulares do compasso e sobre uma escala construída essencialmente pelas notas do acorde de Sol e as suas aproximações a meio-tom. Considera-se este material Pré-tema, pois serve a função de apresentar os solistas estabelecendo o carácter rítmico e o tipo genérico de discurso melódico que será preponderante nas partes solísticas ao

longo do andamento. O compasso 8 retoma um fragmento do Motivo 1, a seguir ao qual o saxofone tenor solo repete o Pré-tema com uma pequena extensão no final (Fig. 108).

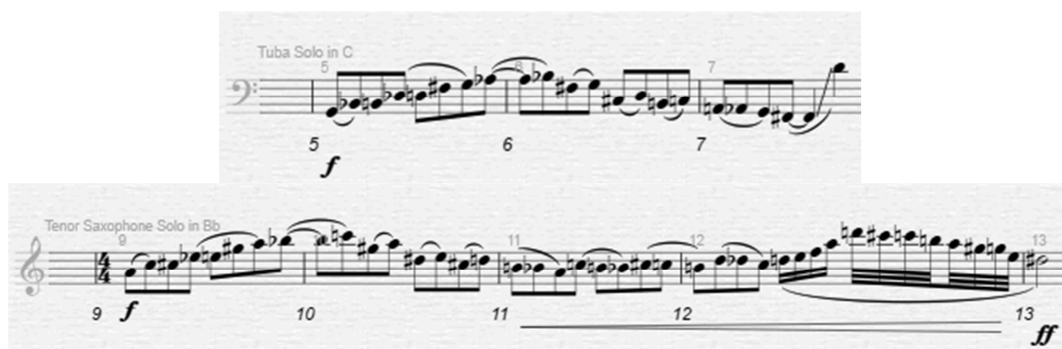


FIG. 108 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 1 - CC. 5-7 E 9-13 - PRÉ-TEMA, NAS PARTES SOLO DA INTRODUÇÃO DA SECÇÃO A.

Entre os compassos 13 e 16 estabelece-se um dos tipos de acompanhamento mais frequentes ao longo do andamento, que consiste na repetição, vincada por acentuações, de colcheias, sobre acordes de quatro notas, que será intitulada de Motivo 2, e neste caso se encontra nas trompas e saxofones, suportada por marcações curtas dos restantes instrumentos, em emíola de 5 tempos (Fig. 109).



FIG. 109 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 1 - CC. 13-17 - REDUÇÃO DO MOTIVO 2, NA INTRODUÇÃO DA SECÇÃO A.

Terminada a Introdução, a partir do compasso 17, inicia-se a apresentação do Tema 1, pela tuba solo (Fig. 110), que gradualmente vai sendo acompanhado por fragmentos do Motivo 2 (saxofones, trompas e xilofone).

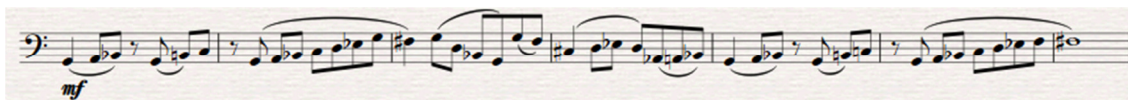


FIG. 110 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 1 - CC. 17-23 - TEMA 1 - TUBA SOLO.

A partir do compasso 23 o saxofone tenor *solo* apresenta por sua vez o Tema 1, enquanto a tuba continua em contraponto com este. Na antecipação do Tema 1 pelo saxofone tenor, surge o Motivo 3, que consiste numa sequência de notas a tempo que, nesta primeira aparição, formam o acorde da dominante de Solm, com 7ª e 9ªmes (Fig. 111).

FIG. 111 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 1 - C. 23 - MOTIVO 3

Esta apresentação do Tema 1 pelo saxofone tenor solo é acompanhada por fragmentos dos motivos 1, 2 e 3, e mantém o centro tonal em Sol.

A **Secção B (cc. 33-142)** inicia-se com uma pequena introdução que sobrepõe um *ostinato* sobre o Motivo 2 nos clarinetes e saxofones, a fragmentos do Tema 1 nos instrumentos de tessitura grave. A partir do compasso 37, a tuba inicia a Variação 1 (cc. 37-65) do Tema 1, relacionada com este pelo uso do mesmo tipo de fragmentos rítmicos e de estrutura de escala. O centro tonal varia de Solm (cc. 37-40) para Sibm (cc. 40-46). Os acordes que determinam os centros tonais têm como base um acorde perfeito menor com 2.as ou 6.as agregadas.

Esta Variação 1 distingue-se das outras subsecções pela presença do Motivo 4, que é um pequeno fragmento *legato* com duas variantes, ambas construídas como ornamentos das notas tónica e dominante do centro tonal ao qual se sobrepõem. A variante a) é constituída por uma sequência de três notas com os graus conjuntos às notas referidas, apresentada sequencialmente em flautas e oboés, sendo a sua frequência de entradas gradualmente intensificada até uma diminuição do período de entradas canónicas nos compassos 43 a 46. A variante b) é um simples ornato, apresentada em *ostinato*, que se comprime em simultâneo às entradas canónicas (Fig. 112). Paralelamente, os clarinetes continuam com fragmentos do Motivo 2, que ao longo do andamento se vão tornando no material sonoro mais constante e justificativo do título *Motus Perpetuuos* dado ao mesmo.



FIG. 112 - *DOUBLE CONCERTINO* - AND. 1 - MOTIVO 4, VARIANTES A) E B).

Após a parte da variação apresentada pela tuba *solo*, dá-se lugar ao saxofone tenor *solo*, que entra em simultâneo com um separador (cc. 46-50) que recorre quase ao *tutti*, para evidenciar a mudança de frase, terminando num acorde sobre Lá, que antecipa o centro tonal de Ré que se lhe segue.

Justifica-se aqui a não utilização das nomenclaturas de acordes de tónica e de dominante pelo facto destes raramente serem utilizados nas suas estruturas mais comuns. Como já foi referido, os acordes com funções de estabilidade (tónica) têm por norma 2.<sup>as</sup> ou 6.<sup>as</sup> agregadas. Os que têm função de tensão (dominante) aparecem com várias configurações agregadas ao trítono, que primariamente os define. A título de exemplo, o acorde de Lá aqui referido é constituído pelas notas Lá, Dó#, Mib, Sol, Sib e Fá, sendo o trítono de Dó#-Sol que o define, e na sequência de 3.<sup>as</sup> é excluída a nota Ré, por ser a tónica do acorde seguinte e o centro tonal do trecho. Já o acorde inicial da obra, pensado enquanto dominante de Sol, tem as notas Ré, Fá#, Lá#, Dó e Mib, sendo o trítono Fá#-Dó que o define. Em síntese, conclui-se que os acordes com trítono entre a 3.<sup>a</sup> e a 7.<sup>a</sup> acrescidos de uma 9.<sup>a</sup> têm função de dominante, tendo-se notado as seguintes variações: ausência da tónica e alteração da 5.<sup>a</sup> (diminuta, aumentada ou ambas).

A partir do compasso 61, a Variação 1 continua no saxofone tenor *solo*, com os clarinetes a apresentarem fragmentos do Tema 1, e a linha grave um movimento sincopado (cc. 51-54). A partir do compasso 65, a linha grave mantém um *ostinato* de semínimas do tipo *walking bass*, enquanto os trombones ficam com uma variação do Motivo 1 e as flautas e oboés com o Motivo 4. O centro tonal mantém-se em Ré. O movimento incessante de colcheias, não estando o Motivo 2 presente, é garantido pela caixa. Um novo separador, que combina a configuração do anterior nos metais, com a justaposição do Motivo 1 nas flautas, oboés e fagotes, conclui a Variação 1 (cc. 61-65).

A subsecção seguinte, o Interlúdio 1 (cc. 66-98) é uma marcha harmónica com quatro *ostinati*, três dos quais em emíola, o que garante uma sensação de instabilidade métrica, sem no entanto se abandonar a sensação de colcheias contínuas. O *Ostinato 1* é uma sequência de

fragmentos curtos sobre quatro notas, associado a uma pedal. Está atribuído aos clarinetes sopranos e posteriormente aos saxofones (fragmentos) e ao fagote 2, clarinete baixo e saxofone barítono (pedal). É uma das emíolas, com um período de 7 tempos, que portanto não coincide com o compasso quaternário (Fig. 113).



FIG. 113 - *DOUBLE CONCERTINO* - AND. 1 - INTELÚDIO 1 - *OSTINATO* 1.

O *Ostinato* 2 é uma simples sequência de duas semínimas seguidas de uma pausa de semínima, sobre a nota centro tonal do trecho, atribuído a violoncelos e contrabaixos em *pizzicato* e tímpanos (Fig. 114).



FIG. 114 - *DOUBLE CONCERTINO* - AND. 1 - INTELÚDIO 1 - *OSTINATO* 2.

O *Ostinato* 3 é atribuído aos solistas e deriva do *incipit* do Tema 1. É o único que segue a métrica do compasso, e é constituído por 7 compassos (Fig. 115). Tem quatro repetições, sendo as duas primeiras apenas para tuba, com recurso a multifónicos, e as duas últimas para os dois solistas em simultâneo.



FIG. 115 - *DOUBLE CONCERTINO* - AND. 1 - INTELÚDIO 1 - *OSTINATO* 3.

Finalmente, o *Ostinato* 4 é atribuído a trompetes e trombones, alternadamente, e é um acorde atacado em *piano* seguido de um rápido *crescendo*. A totalidade das notas em cada sequência trompetes-trombones é um acorde menor sobre o centro tonal, com uma 2ªM e uma 6ªm agregadas. O período do *ostinato* é de seis tempos, constituindo assim uma nova emíola (Fig. 116).



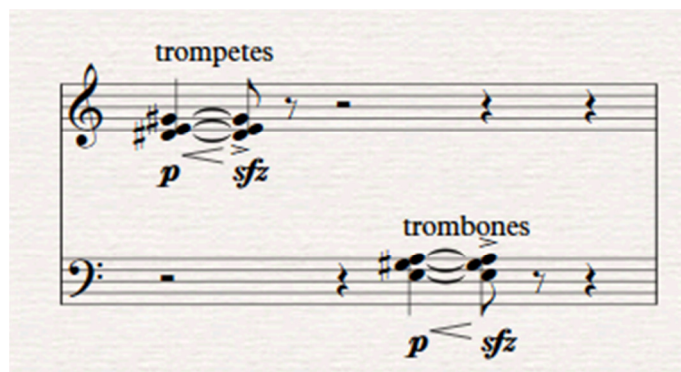


FIG. 116 - *DOUBLE CONCERTINO* - AND. 1 - INTELÚDIO 1 - *OSTINATO* 4.

Sendo uma marcha harmónica, os materiais do Interlúdio 1 progridem por sequências de 7 compassos ao longo de vários centros tonais, a três meios-tons de distância: Solm – Sibm – Dó#m – Mim.

Um pequeno separador, idêntico à última parte do anterior, ou seja, baseado no Motivo 1, prepara a subsecção seguinte, assim como o regresso do centro tonal a Sol.

A Variação 2 (cc. 99-118) é um diálogo entre os dois solistas, com uma alternância periódica de dois compassos, sempre com centro tonal em sol e sempre em colcheias ou semicolcheias, variando a posição das articulações e acentuações. O plano sonoro envolvente baseia-se no Motivo 2 e circula entre vários naipes. É ainda acrescido de um *ostinato* rítmico de bombo, com uma nota a cada três tempos, e com uma sequência rítmica de caixa, também em colcheias e semicolcheias, mas sem repetições periódicas.

As diversas intervenções baseadas no Motivo 2 são apresentadas por blocos de instrumentos, e intensificam a densidade por gradualmente passarem da justaposição à sobreposição.

Os blocos são distribuídos da seguinte forma:

- Bl<sub>1</sub> – Saxofones, trompas e xilofone;
- Bl<sub>2</sub> – Clarinetes e flautas;
- Bl<sub>3</sub> – Trompetes e trombones (com surdina).

A Fig. 117 ilustra a entrada de cada bloco ao longo dos compassos da variação.



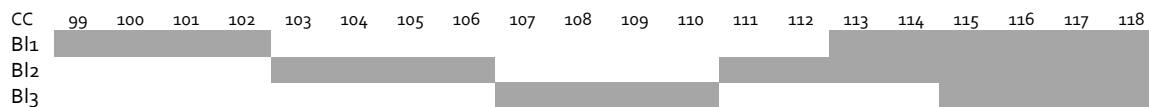


FIG. 117 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 1 - VARIAÇÃO 2 - GRÁFICO DOS BLOCOS DE ACOMPANHAMENTO.

Segue-se o Interlúdio 2 (cc. 119-142) que se baseia, à semelhança do Interlúdio 1, numa sequência de *ostinati*. O *Ostinato 5* abrange quase todos os instrumentos de tessitura aguda e média, e é constituído por entradas sucessivas, em *piano*, que conduzem à formação de um acorde menor de 7.<sup>a</sup>m, com 2.<sup>a</sup>M e 6.<sup>a</sup>M agregadas, em *sforzando* da última semínima. O final do *ostinato* completa uma espécie de *cluster* que integra todas as notas do modo dórico de Dó, com exceção do Fá (Fig. 118). Este *ostinato* apresenta-se seis vezes, sendo que a cada duas entra um novo bloco de instrumentos, intensificando a amplitude dinâmica e a densidade tímbrica. O primeiro bloco é constituído por clarinetes sopranos, flautas e oboés; o segundo por trompas e saxofones; e o terceiro por trompetes e trombones.

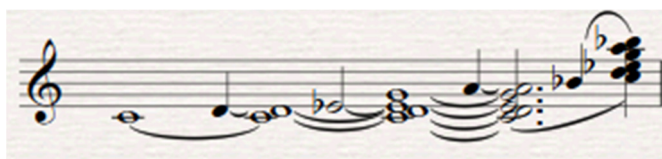


FIG. 118 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 1 - OSTINATO 5.

O *Ostinato 6* é constituído apenas por duas semínimas na percussão (timbalão grave, bombo e tímpanos) e nos instrumentos de tessitura grave (contrabaixo, violoncelo, tuba, eufónios, trombone baixo, saxofone barítono, clarinete baixo e fagotes). As notas são a tônica e dominante do modo dórico de Dó. A frequência de presença deste *ostinato* em cada sequência de quatro compassos intensifica-se gradualmente: se dividirmos os 24 compassos da subsecção em grupos de 8, o *ostinato* aparece duas vezes no primeiro grupo, quatro vezes no segundo e em todos os compassos do último.

Por último, o *Ostinato 7*, atribuído aos solistas, é uma sequência ascendente de dois compassos, sobre o modo eólio de Dó<sup>53</sup>, harmonizada por 5.<sup>as</sup> perfeitas (Fig. 119). Mais uma vez a

<sup>53</sup> Apesar da aparente inconsistência na sobreposição dos dois modos (dórico e eólio), ela é justificada pela livre alternância entre 6.<sup>as</sup> maiores e menores, agregadas sobre um acorde perfeito, que definem os acordes de estabilidade com função de tônica. Nesta situação, os dois tipos de 6.<sup>a</sup> sobrepõem-se criando uma instabilidade harmónica resultante da estrutura “polimodal” entre o *Ostinato 5* e o *Ostinato 7*, já que o *Ostinato 6* apenas usa a primeira e quinta notas, que são comuns a ambos os modos. Também é comum a

subsecção de 24 compassos é dividida em 3 partes de 8 compassos cada, sendo que a parte do meio é deslocada em meio tempo para a frente, contribuindo para a intensificação da tensão, a par com o incremento da densidade do *Ostinato 5* e com o aumento da frequência na presença do *Ostinato 6*.



FIG. 119 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 1 - OSTINATO 7.

A **Secção A'** (cc. 143-172) é uma reexposição da secção A, quer no tipo de materiais musicais, quer nos centros tonais. As diferenças, que tendem a sintetizar os elementos apresentados, são (Tab. 12):

	Secção A	Secção A'
Introdução	Há um compasso de separação entre as primeiras intervenções dos instrumentos solistas, garantido com um fragmento do Motivo 1 pelo <i>tutti</i> do efetivo instrumental.	Esse compasso é eliminado.
Tema 1	O tema é apresentado duas vezes pelos solistas, primeiro pela tuba e depois pelo saxofone tenor, mantendo-se a tuba em contraponto.	O tema é apresentado duas vezes, pelos dois instrumentos em simultâneo, a uma 8. <sup>a</sup> de distância. Não há lugar a qualquer contraponto.

TAB. 12 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 1 - DIFERENÇAS ENTRE A SECÇÃO A E A SECÇÃO A'.

A **Coda** (cc. 173-182) consiste na repetição do último compasso da Secção A, aumentando a intensidade e densidade. Termina com intervenções de grande intensidade do *tutti*, alternadas por um último fragmento retirado das introduções das secções A, atribuído aos solistas. Note-se que a sequência harmónica do *tutti* pode ser entendida como uma sequência VIb-V-I, sendo que os dois acordes que antecedem a tónica final mantém o critério do trítono

ambiguidade entre maior e menor, pela variação ou presença simultânea da 3.<sup>a</sup> Maior e menor, mais presente nas secções A.

mais a 9.<sup>a</sup>m, e o próprio acorde da tônica mantém a 2.<sup>a</sup>M agregada, além de ter as 3.<sup>as</sup> Maior e menor, que lhe conferem a ambiguidade já referida (Fig. 120).



FIG. 120 - *DOUBLE CONCERTINO* - AND. 1 - CC. 176-179 - REDUÇÃO PARA EVIDÊNCIA DA SEQUÊNCIA HARMÔNICA.

## ANDAMENTO 2 – MELOS

*Melos* é uma palavra latina que, no contexto desta obra, se relaciona com música, mais concretamente com melodia. O Andamento 2, na sequência da tradição concertística clássica, é o andamento mais lento. Apresenta uma textura sonora mais melodiosa, no sentido em que os movimentos melódicos tendem para a horizontalidade. Tem um carácter rítmico menos vincado que os andamentos extremos, e uma gestão da intensidade menos agressiva. A Fig. 121, ilustra o esquema formal do andamento.

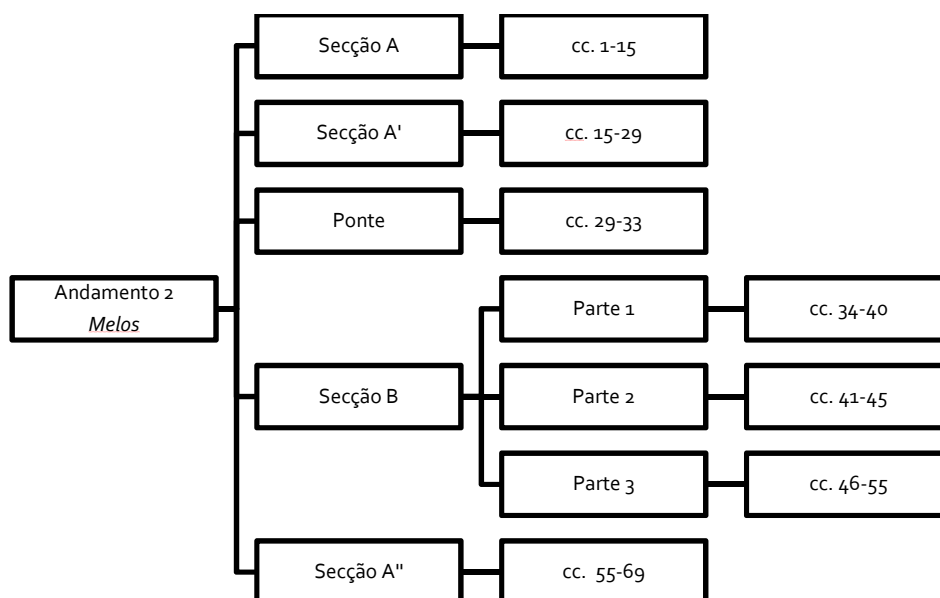


FIG. 121 - *DOUBLE CONCERTINO* - AND. 2 – ESTRUTURA FORMAL.

A **Secção A (cc. 1-15)**, apenas para tuba *solo*, apresenta o Tema 2, que será o fator comum às secções homónimas. O Tema 2, tonal em DóM, divide-se em duas frases, cada uma delas dividida em 3 períodos, conforme ilustrado pela Fig. 122.



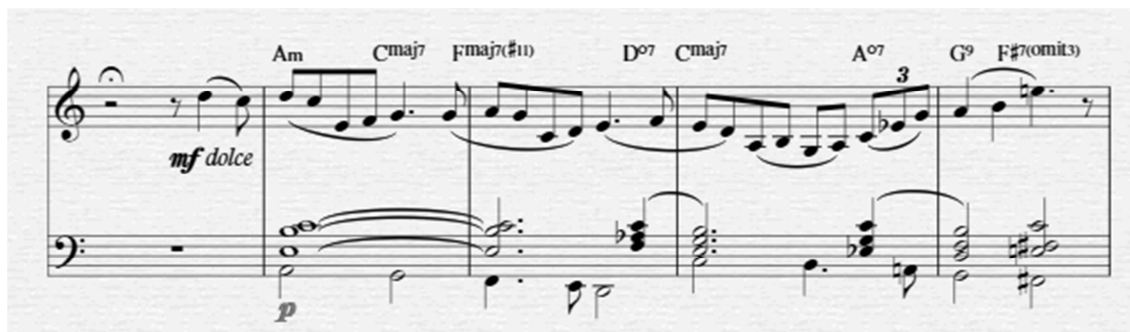
FIG. 122 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 2 - CC. 1-15 - TEMA 2.

O Tema 2 domina igualmente a **Secção A' (cc. 15-29)**, embora desta vez não haja intervenção de qualquer dos solistas, e o tema seja harmonizado a 4 vozes, distribuídas pelas madeiras e cordas. A intensidade de *mezzo-forte*, aliada à utilização frequente de ligaduras de expressão, mantém o carácter calmo da secção. A tonalidade de DóM confirma-se na harmonização, apesar da breve tonicização a Fá nos compassos 18 e 19 (Fig. 123).

FIG. 123 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 2—CC. 15-29 - HARMONIZAÇÃO DO TEMA 2.

Uma pequena **Ponte (cc. 29-33)** separa as secções A iniciais da secção B. Esta ponte, com melodia atribuída ao saxofone tenor solo, apesar de manter o centro tonal em Dó, indicia já uma maior complexidade harmónica, preparando a mudança de tratamento harmónico que se efetiva na secção B. A Fig. 124, ilustra a totalidade do material musical aí presente, com indicação

cifrada<sup>54</sup>. O último acorde serve como *pivot* para a harmonia do trecho seguinte, centrada em Si menor. Dado o caráter modal da secção seguinte, este acorde dispensa a 3.<sup>a</sup>, abandonando a sonoridade tonal que até aqui foi usada.



quais as possibilidades de progressão, de acordo com as premissas estabelecidas, indicando as notas comuns aos acordes na progressão.

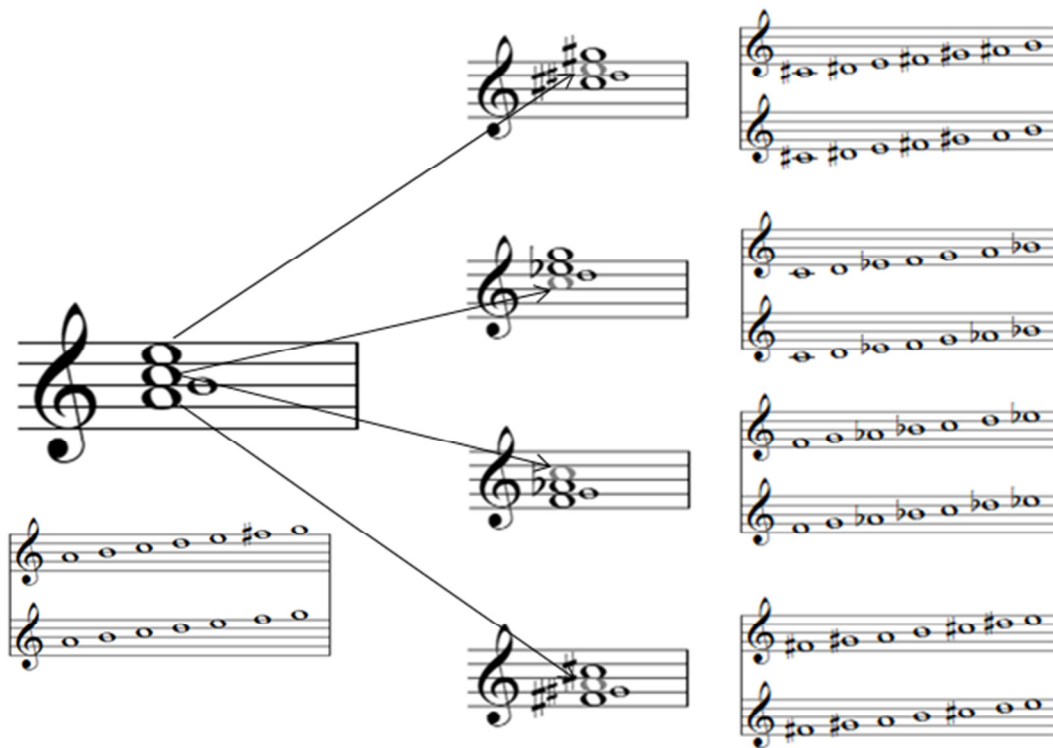


FIG. 125 - DOUBLE CONCERTINO - ESQUEMA DE ESTRUTURA DE ALTURAS.

Como se pode verificar na Fig. 125, se partirmos de um acorde de Lá<sup>m</sup>, como acorde primário<sup>55</sup>, e procurarmos soluções de progressão com base nas premissas dadas, poderemos:

- Manter a nota Mi e mudar as restantes, conseguindo o acorde de Dó#<sup>m</sup> (note-se que também se poderia obter o acorde de Mim, mas neste, todas as notas pertencem ao conjunto formado pelos modos dórico e eólio de Lá, o que diverge das premissas instituídas). Sobre este acorde deverão ser usadas soluções melódicas com base nos modos dórico e eólio de Dó#;
- Manter a nota Dó e mudar as restantes, conseguindo-se duas soluções: Dó<sup>m</sup> e Fám, resultando para cada um destes os modos dórico e eólio sobre cada uma das fundamentais;

<sup>55</sup> Usa-se aqui o adjetivo “primário”, no sentido em que a referência é à tríade de base, à qual deve ser acrescentada a 2.<sup>a</sup> agregada.



- Manter a nota Lá e mudar as restantes, conseguindo o acorde de Fá#m (note-se que também se poderia obter o acorde de Ré m, mas neste, todas as notas pertencem ao conjunto formado pelos modos dórico e eólio de Lá, o que diverge das premissas instituídas). Sobre este acorde deverão ser usadas soluções melódicas com base nos modos dórico e eólio de Fá#;

A Parte 1 da Secção B (cc. 34-40) é constituída por uma sobreposição de *ostinati* subordinada à técnica de composição atrás enunciada. Há nesta parte dois grupos de *ostinati* distintos. O Grupo 1 (cc. 34-37) estabelece o padrão sonoro, e está ilustrado na Fig. 126, onde se pode verificar, na última pauta, quais os acordes e modos usados. O Grupo 2 (cc. 38-40) mantém o *ostinato* das trompas e saxofones, e muda os restantes, mas mantendo a mesma estrutura de progressão harmónica e o mesmo tipo de soluções melódicas, nos mesmos instrumentos. Os acordes primários também mudam, alternando entre Dóm e Lá m, assim como o modo muda de eólio para dórico.

Saxofone Tenor Solo

Tuba Solo

Saxofones e Trompas

Trombones

Glockenspiel

Tuba, Violoncelos e Contrabaixo

Acorde

Modo (eólio)

Acorde

Modo (eólio)

Nota comum: Si

FIG. 126 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 2 - CC. 35-36 - OSTINATI DO GRUPO 1.

A Parte 2 (cc. 41-45) aumenta a intensidade e intensifica a densidade, através da sobreposição de mais *ostinati* e da atribuição de uma linha melódica nos instrumentos de tessitura grave, que não sendo um *ostinato*, contém repetição de elementos, primeiro melódicos

e depois rítmicos (Fig. 127). A parte termina com uma mínima que interrompe as polirritmias, criando um ponto potencial de tensão que contraria o caráter cinético da parte seguinte. Os acordes primários aqui usados são Fá#m (cc. 41-42), Sibm (cc. 43-44) e Solm (c. 45).



FIG. 127 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 2 - CC. 41-45 - LINHA MELÓDICA.

Finalmente, a Parte 3 (cc. 46-55) atinge um clímax de intensidade, com o *tutti* em *fortissimo*. Intensifica-se a velocidade dos *ostinati* nas madeiras agudas, com fusas e tercinas de semicolcheia. São atribuídas notas longas a saxofones altos, trompas e trompetes, a percussão assume um caráter rítmico e de intensificação da dinâmica, enquanto há uma linha melódica atribuída a todos os restantes instrumentos, que é uma variação do Tema 2. Nos últimos compassos (50-55), é abandonada a melodia e os *ostinati* rítmicos, ficando gradualmente apenas a sustentação dos acordes, até se restringir ao carrilhão. Há também um abandono da estratégia harmónica e melódica das partes anteriores, centrando esta no modo frígio transposto para Si, predominando agora uma 6.ªm agregada à insistência do acorde de Sim.

Note-se que, na aplicação dos princípios de progressão ilustrados pela Fig. 125, toda a Secção B está organizada segundo estes, à exceção do acorde central, no compasso 45, que faz a separação entre as duas metades da secção (Fig. 128). Se pensarmos toda a obra como uma estrutura de andamentos ABA, e que cada andamento tem, globalmente, uma estrutura interna ABA, este acorde de Solm, estando no meio da Secção B do andamento B, está, *grosso modo*, no centro estrutural da obra.

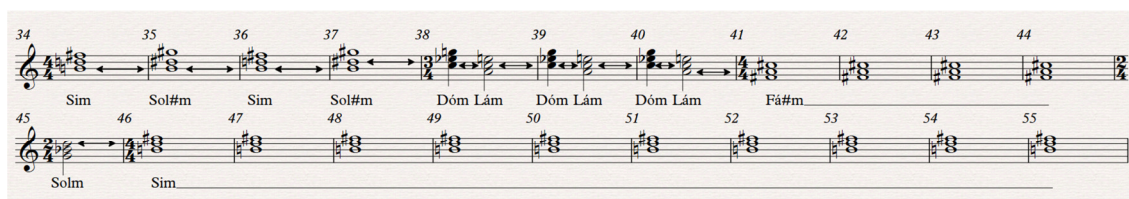


FIG. 128 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 2 - CC. 34-55 - PROGRESSÃO HARMÓNICA DA SECÇÃO B.

A partir da segunda metade do compasso 55 começa a **Secção A''** (cc. 55-59) onde o saxofone tenor *solo* volta a apresentar o Tema 2, na íntegra, desta vez em RÉM. A gestão dos materiais musicais procura um abandono gradual do contexto da Secção B (modal e com *ostinati*) e um retorno ao contexto das secções A (tonal e calmo). A tuba *solo* intervém em contraponto com o saxofone, em movimentos bruscos de fusas, mantendo inicialmente a insistência no



centro tonal de Si que vinha da secção anterior (Fig. 129). Os instrumentos graves e trombones retomam o ambiente tonal em movimentos homorrítmicos de sequências de acordes.



FIG. 129 - *DOUBLE CONCERTINO* - AND. 2 - CC. 55-58 - SOLISTAS.

Alguns *ostinati* são lembrados (flautas cc. 62-65, clarinetes cc. 63-65) e a estrutura harmónica modal de acordes menores com 2.<sup>a</sup> agregada também (trompas e saxofones cc. 62-64). A partir do compasso 65 restabelece-se totalmente o ambiente tonal, terminando o andamento em *piano*, numa cadência de características plagais.

#### ANDAMENTO 3 – *PUGNA*

O Andamento 3 retoma a pulsação do 1.<sup>o</sup> andamento, assim como o carácter rítmico vincado e as variações abruptas de intensidade. *Pugna*, do latim “luta”, é o título que remete para uma sensação de ansiedade, neste andamento determinada pela urgência rítmica e incrementada pela dificuldade técnica exigida aos solistas.

Para além do carácter rítmico e da pulsação, também a estrutura deste andamento é um ABA', à semelhança do primeiro, estabelecendo uma estrutura global da obra também em ABA, no que se refere à textura dos andamentos, mas não aos materiais motivicos e temáticos. A Fig. 130, ilustra a estrutura formal em maior detalhe.

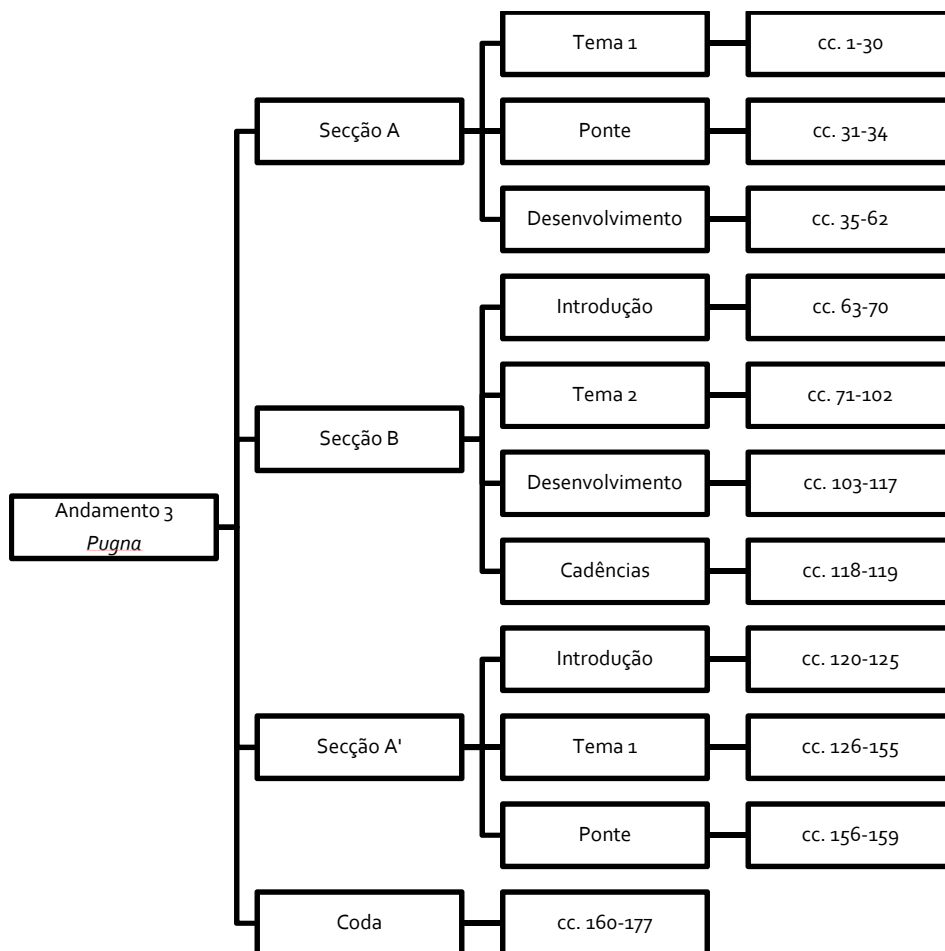


FIG. 130 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 3 - ESTRUTURA.

A **Secção A** (cc. 1-62) inicia-se com um curto acorde do *tutti*, de RÉM com 2ª e 6ª agregadas, com Mi no baixo. Segue-se de imediato a primeira apresentação do Tema 3 (cc. 1-8) pelos solistas. Este Tema 3 tem duas partes: um *incipit* de dois compassos e uma sequência em *ostinato* de 6 compassos (Fig. 131).

FIG. 131 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 3 - CC. 1-8 - TEMA 3.

Os restantes materiais musicais, apresentados em *ostinati* sob a segunda parte do Tema 3, intensificam o caráter de tensão. Os instrumentos graves fazem uma sequência de acordes perfeitos menores, enquanto as trompas<sup>56</sup> e trompetes, partindo de uníssono, vão criando tensão pela harmonização das vozes (Fig. 132). O centro tonal em Mim conduz a um novo acorde de Ré, igual ao do início. O bombo e caixa replicam o ritmo dos baixos e trombones, respetivamente, conferindo uma sonoridade de fanfarra circense, em marcha, ao trecho.

The image shows a musical score for two parts: 'Trompas e Trompetes' and 'Trombone Baixo, Violoncelo, Contrabaixo e Tuba'. The top staff is for Trompas e Trompetes, starting with a dynamic of *mf* and a *cresc. poco a poco* marking. The bottom staff is for Trombone Baixo, Violoncelo, Contrabaixo e Tuba, also starting with *mf* and *cresc. poco a poco*. The score consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The final measure of the second system has a red *ff* marking.

FIG. 132 - *DOUBLE CONCERTINO* - AND. 3 - CC. 1-8 - ACOMPANHAMENTO AO TEMA 3.

Os compassos 9 a 16 são a 2.<sup>a</sup> apresentação do Tema 3, com todos os materiais melódicos invertidos.

Nos compassos 17 a 23 há uma extensão da apresentação do tema, sobre um *ostinato* irregular<sup>57</sup>, com notas do modo dórico de Fá, harmonizadas por 4.<sup>as</sup> perfeitas. Os solistas apresentam, também com centro tonal em Fá, um *ostinato* derivado do *incipit* do Tema 3, apresentado em *canon* (Fig. 133).

The image shows a musical score for three parts: 'Saxofone Tenor Solo', 'Tuba Solo', and 'Fagotes, Clarinetes e Saxofones'. The top staff is for Saxofone Tenor Solo, starting with a dynamic of *f*. The middle staff is for Tuba Solo, also starting with *f*. The bottom staff is for Fagotes, Clarinetes e Saxofones, starting with a dynamic of *mf*. The score consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The final measure of the second system has a red *ff* marking.

FIG. 133 - *DOUBLE CONCERTINO* - AND. 3 - CC. 17-23 - REDUÇÃO DA EXTENSÃO AO TEMA 3.

<sup>56</sup> Na Fig. 27, deve considerar-se as trompas dobrando os trompetes, uma 8.<sup>a</sup> abaixo, não apresentadas para simplificar a ilustração.

<sup>57</sup> O *ostinato* inicia-se com uma emíola constituída por um padrão rítmico semínima-colcheia-semínima (num total de 5 colcheias). No entanto, em algumas situações o padrão apresenta variações e é reduzido a sequências semínima-colcheia (total de 3 colcheias). Daqui resulta a adjectivação de "irregular" ao *ostinato*.

A extensão prolonga-se aos compassos 24 a 30, mudando o centro tonal para Mi e intensificando a densidade, pela introdução de acordes de quatro notas por 5.<sup>as</sup>, em *ostinato*, conforme a Fig. 134. Os restantes clarinetes e saxofones continuam o *ostinato* irregular do trecho anterior, transposto para o novo centro tonal, enquanto os solistas apresentam o seu *canon*, também transposto, mas desta vez invertido.

FIG. 134 - *DOUBLE CONCERTINO* - AND. 3 - *OSTINATO NOS CC. 24-30*.

Uma pequena Ponte de 4 compassos (cc. 31-34) prepara a subsecção seguinte. Constitui-se por um *tutti* massivo, em *fortissimo*, sobre um *cluster* de 8 notas estruturado por 5.<sup>as</sup> perfeitas a partir de Mi, ao qual se segue um acorde de 7.<sup>a</sup> diminuta também com fundamental em Mi, mas com as notas Fá e Dó em pedal (Fig. 135). Esta sequência de dois compassos apresenta-se duas vezes.

FIG. 135 - *DOUBLE CONCERTINO* - AND. 3 - *REDUÇÃO DA PONTE DA SECÇÃO A*.

O Desenvolvimento (cc. 35-62) inicia-se com o saxofone tenor solo, e é baseado essencialmente no *incipit* do Tema 3. A acompanhá-lo sobrepõem-se vários *ostinati*, mas mantendo uma densidade reduzida de instrumentos e de textura, de maneira a permitir relevar a parte solística. A Fig. 136 exemplifica a sequência destes *ostinati*, harmonicamente assente num acorde de Mi de 7.<sup>a</sup> diminuta.



FIG. 136 - *DOUBLE CONCERTINO* - AND. 3 - (CC. 35-37) *OSTINATI* DE ACOMPANHAMENTO AO DESENVOLVIMENTO DO TEMA 3.

A densidade e a intensidade vão rapidamente crescendo e, a partir do compasso 43, a textura torna-se mais agressiva com a introdução dos metais e o estreitamento dos motivos no solista.

A estrutura repete-se nos compassos 49 a 62, desta vez com a atribuição do desenvolvimento melódico à tuba *solo* e com um novo conjunto de *ostinati*. A secção termina com um agressivo acorde de Sol aumentado de 7.<sup>a</sup>, que prepara a secção seguinte, com centro tonal em Dó.

A **Secção B (cc. 63-119)** apresenta, de início, uma introdução sem material melódico, e que serve para estabelecer um novo contexto sonoro. Há um regresso ao ambiente harmónico dominado pelos acordes perfeitos menores com 2.<sup>a</sup> agregada. Apresenta-se uma sequência rítmica vincando cada tempo, mas com diferentes acentuações e valores de duração, alternado, de dois em dois compassos, entre madeiras de tessitura média e grave e metais da mesma tessitura. A progressão harmónica alterna entre Dóm e Mim, tendo Sol como nota comum (Fig. 137).

FIG. 137 - *DOUBLE CONCERTINO* - AND. 3 - CC. 63-70 - REDUÇÃO DA INTRODUÇÃO DA SECÇÃO B.

Em anacruse para o compasso 71, inicia-se o Tema 4, na tuba *solo*. Este tema tem uma estrutura *aab*, e é apresentado duas vezes. Na primeira apresentação, a tuba solo apresenta as duas partes *a* da estrutura interna do tema, e o saxofone tenor a parte *b*; na segunda apresentação, o saxofone tenor faz um contraponto às partes *a*, sendo a parte *b* harmonizada homofonicamente pelos dois instrumentos (Fig. 138).

The figure displays a musical score for measures 70 to 102, divided into two systems. The first system (measures 70-85) shows the Tuba Solo (a) and Saxophone Tenor Solo (b). The second system (measures 86-102) shows the Saxophone Tenor Solo (a) and Tuba Solo (b). The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

FIG. 138 - *DOUBLE CONCERTINO* - AND. 3 - CC. 70-102 - TEMA 4, APRESENTAÇÕES PELOS SOLISTAS.

Na primeira apresentação do Tema 4, nas partes *a*, os clarinetes sopranos acompanham a parte melódica, com o ritmo e harmonia idênticos à introdução. Na parte *b*, a mesma função é atribuída às flautas e oboés, embora a sequência harmónica se modifique, abandonando a homogeneidade dos acordes perfeitos menores com 2.<sup>a</sup> agregada. Na segunda apresentação, os dois *ostinati* apresentados na Fig. 139, repetem-se, ajustando as notas à harmonia do tema, acrescentando-se ainda um *ostinato* em tubas e contrabaixo na parte *b*.



FIG. 139 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 3 - OSTINATI DE ACOMPANHAMENTO À 2.ª APRESENTAÇÃO DO TEMA 4.

A partir do compasso 103 há uma última apresentação do Tema 4, na íntegra, com as partes *a* atribuídas a trompas e a parte *b* harmonizada e atribuída a saxofones e clarinetes. Em simultâneo, a tuba *solo* apresenta um *ostinato* de 4 compassos baseada no *incipit* do Tema 3, variado por aumentação e adaptando-se à harmonia, enquanto o saxofone tenor *solo* se contrapõe com arpejos quebrados da harmonia.



FIG. 140 - DOUBLE CONCERTINO - AND. 3 - OSTINATI DOS SOLISTAS, SOBRE A 3.ª APRESENTAÇÃO DO TEMA 4.

A Secção B termina com duas cadências a solo, sem acompanhamento, pelos dois instrumentos solistas. As duas cadências são iguais e baseiam-se em materiais melódicos apresentados ao longo do andamento.

A **Secção A' (cc. 120-159)**, na sua Introdução (cc. 120-125), restabelece o contexto sonoro do início do andamento, apresentando o acompanhamento à segunda parte do Tema 3. A partir do compasso 126 é uma reexposição da Secção A inicial, sem alterações, e com exclusão do desenvolvimento.

A **Coda (cc. 160-177)** dá primazia aos solistas, que apresentam o *incipit* do Tema 3, em homofonia a uma 8.ª de distância, pontuados por curtas semínimas em *fortissimo*, do *tutti* orquestral, sobre um acorde de RÉM com 2.ª e 6.ª agregadas e Mi no baixo. O *incipit* vai sendo estreitado por eliminação das notas finais, aumentando a tensão. Nos compassos 169 a 172 apresenta-se novamente a Ponte das secções A, a seguir à qual os solistas apresentam uma

última variação do *incipit* do Tema 3. O final é idêntico ao da primeira Secção A, acrescido de uma suspensão no acorde final, que é um acorde de SolM com Sol# e Ré# agregados. Uma semínima curta conclui a obra sobre um acorde de 5.<sup>a</sup> vazia sobre Sol#.



## PARTITURA DE *DOUBLE CONCERTINO*, OP. 22 - VERSÃO PARA BANDA

A partitura aqui apresentada é semelhante à partitura fornecida para as performances que já tiveram lugar desde a estreia em 2008. As diferenças prendem-se apenas com aspetos gráficos e questões de edição, não afetando qualquer pormenor relativo aos elementos musicais, nomeadamente com a capa, onde está identificado o título, compositor e ano e com duas páginas bilingues (português e inglês) que, na edição, antecedem a grafia musical.

Após uma página que contém notas de programa, já referidas, elenca-se a instrumentação, duração aproximada e nível de dificuldade (Fig. 141).

Partitura/Score	Instrumentação	Instrumentação
Flautim em Dó Flauta I em Dó Flauta II em Dó Oboé I em Dó Oboé II em Dó Corno Inglês em Fá Fagote I em Dó Fagote II em Dó Requinta em Mi Clarinete I em Si Clarinete II em Si Clarinete III em Si Clarinete Baixo em Si Saxofone Alto I em Mi Saxofone Alto II em Mi Saxofone Tenor em Si Saxofone Barítono em Mi  Tuba Solo em Dó Saxofone Tenor Solo em Si  Trompa I em Fá Trompa II em Fá Trompa III em Fá Trompa IV em Fá	Trompete I em Si Trompete II em Si Trompete III em Si Trombone I em Dó Trombone II em Dó Trombone III em Dó Trombone Baixo em Dó Eufónio em Dó Tuba em Dó Violoncelo Contrabaixo de Cordas Timpanos Percussão I (Prato Suspensão, Tam-tam, Caixa e Timbale) Percussão II (Pratos e Bombo) Percussão Láminas (Xilofone, Glockenspiel e Sinos Tubulares)	Piccolo in C Flute I in C Flute II in C Oboe I in C Oboe II in C English Horn in F Bassoon I in C Bassoon II in C Clarinete in E Clarinete I in B Clarinete II in B Clarinete III in B Bass Clarinet in B Alto Saxophone I in E Alto Saxophone II in E Tenor Saxophone in B Baritone Saxophone in E  Tuba Solo in C Tenor Saxophone Solo in B  Horn I in F Horn II in F Horn III in F Horn IV in F
Duração: ≈ 18 m Grau de dificuldade: 5 (Banda)		Trumpet I in B Trumpet II in B Trumpet III in B Trombone I in C Trombone II in C Trombone III in C Bass Trombone in C Euphonium in C Bass Tuba in C Violoncello Contrabass Timpani Percussion I (Suspended Cymbal, Tam-Tam, Snare Drum, Tenor Drum) Percussion II (Cymbals and Bass Drum) Mallet Percussion (Xylophone, Glockenspiel, Tubular Bells)
Duration: ≈ 18 m Difficulty level: 5 (Band)		

FIG. 141 - *DOUBLE CONCERTINO* - PÁGINA QUE ANTECEDE A PARTITURA.

Outra diferença é que a partitura editada é considerada uma partitura de direção, em formato A3, com todas as pautas presentes em todas as páginas, maximizando assim a visibilidade e a agilidade de leitura em ensaio. Aqui apresenta-se um formato reduzido, eliminando as pautas de instrumentos que não intervêm no trecho atribuído a cada página, procurando minimizar os efeitos da redução para A4, exigida pelas normas deste tipo de documento. A edição foi feita por computador, no software Sibelius, Versão 7.1.3. Como é indicado no canto superior da primeira página, acautela-se que todos os instrumentos se encontram transpostos, apesar da inexistência de armação de clave, justificada pela rápida transição dos modos ao longo da peça.

To Sérgio Carolino and Mário Marques  
**Double Concertino, op. 22**  
 I - Praeludium - Motus Perpetuus

Luís Cardoso

**TRANSPOSED SCORE**

**Vivo ♩ = 180**

Piccolo in C

Flute I & II in C

Oboe I & II in C

English Horn

Bassoon I & II in C

Clarinet I in B $\flat$

Clarinet II & III in B $\flat$

Bass Clarinet in B $\flat$

Alto Saxophone I & II in E $\flat$

Tenor Saxophone in B $\flat$

Baritone Saxophone in E $\flat$

Tuba Solo in C

Horn I & III in F

Horn II & IV in F

Trumpet I in B $\flat$

Trumpet II & III in B $\flat$

Trombone I & II in C

Trombone III & Bass

Baritone in C

Bass Tuba in C

Violoncello

Contrabass

Timpani

Percussion I

Percussion II

Percussion IV

2 3 4 5 6 7 8

2 9 10 11 12 13 14 15 16

Picc.

Fl. I & II

Ob. I & II

Eng. Hn.

Bsn. I & II

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Bar. Sax.

Ten. Sax.

Hn. I & III

Hn. II & IV

Tpt I

Tpt. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III & Bs.

Bar.

B. Tba

Vc.

Cb.

Timp.

S. D.

Cymb. & B.D.

17 18 19 20 21 22 23 24 25 3

Picc. *mp*

Fl. I & II *mp*

Ob. I & II *mp*

Eng. Hn. *mp*

Bsn. I & II *mp*

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Alto Sax. I & II *p*

T. Sax. *p*

Bar. Sax. *p*

Ten. Sax.

Tba. *mf*

Hn. I & III *p*

Hn. II & IV *p*

Tpt I *mf* straight mute

Tpt. II & III *mf* *mf*

Tbn. I & II *mf* *mf* straight mute

Tbn. III & Bs. *mf*

Bar.

B. Tba. *ff* pizz.

Vc. *ff* pizz.

Cb. *ff* pizz.

Mall. Xylophone (soft mallets) *p*

Temp. *p*

S. D. rim shot *ff*

Cymb. & B.D.

4 26 27 28 29 30 31 32 33 34

Picc. *mf* *f*

Fl. I & II *f*

Ob. I & II *f*

Eng. Hn. *f*

Bsn. I & II *f*

Cl. I *mf*

Cl. II & III *mf*

B. Cl. *f*

Alto Sax. I & II *mf*

T. Sax. *mf*

Bar. Sax. *f*

Ten. Sax. *ff*

Tba. *ff*

Tpt. I *mf*

Tpt. II & III *mf* *mf*

Tbn. I & II *mf* *mf*

Tbn. III & Bs. *mf* *ff*

B. Tba. *ff* *f*

Vc. *ff* *f* *arco*

Cb. *ff* *f* *arco*

Xyl. *ff* *f*

Timp. *ff*

Susp. Cymb. *ff*

S. D. *ff*

Cymb. & B.D. *ff*

26 27 28 29 30 31 32 33 34



6

50 51 52 53 54 55 56 57 58

Picc.

Fl. I & II

Ob. I & II

Eng. Hn.

Bsn. I & II

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Bar. Sax.

Ten. Sax.

Hn. I & III

Hn. II & IV

Tpt I

Tpt. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III & Bs.

B. Tba

Vc.

Cb.

Timp.

S. D.

Cymb. & B.D.

50 51 52 53 54 55 56 57 58

*mp*

*f*

*mp*

*f*

*mp*

*mf subito*

open

>open

*mf*

*mf*

*mf*

arco

*mf*

*mf*

brushes

*mf*

59 60 61 62 63 64 65 66 67 7

Picc. *p*

Fl. I & II *p*

Ob. I & II *p*

Eng. Hn. *p*

Bsn. I & II *p*

Cl. I *p*

Cl. II & III *p*

B. Cl. *p*

Bar. Sax. *p*

Ten. Sax. *f* *ff*

Tpt I *f*

Tpt. II & III *f*

Tbn. I & II *f*

Tbn. III & Bs. *f*

B. Tba *f*

Vc. *pizz.* *p*

Cb. *f* *p* *p*

Xyl. *p*

Timp. *ff* *p*

S. D. *f*

T. D. *f*

Cymb. & B.D. *f*

59 60 61 62 63 64 65 66 67



8

68 69 70 71 72 73 74 75

Bsn. I & II

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Bar. Sax.

Tba. *mf* *multiphonic*

Vc.

Cb.

Xyl.

Timp.

68 69 70 71 72 73 74 75



76 77 78 79 80 81 82 83

Bsn. I & II

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Bar. Sax.

Ten. Sax.

Tba. *mf* *cresc.* *poco a poco*

Tpt I *p* *sf* *p* *sf*

Tpt. II & III

Tbn. I & II *sf*

Tbn. III & Bs. *sf*

Vc.

Cb.

Xyl.

Timp.

76 77 78 79 80 81 82 83

84 85 86 87 88 89 90 9

Bsn. I & II *mf*

Cl. I *mf*

Cl. II & III *mf*

B. Cl. *mf*

Alto Sax. I & II *mf*

T. Sax. *mf*

Bar. Sax. *mf*

Ten. Sax. *f*

Tba. *f*

Tpt. I *p sfz*

Tpt. II & III *p sfz*

Tbn. I & II *sfz*

Tbn. III & Bs. *sfz*

Vc.

Cb.

Xyl. *mf*

Timp.

10

91 92 93 94 95 96 97 98

Picc. *p*

Fl. I & II *p*

Ob. I & II *p*

Eng. Hn. *p*

Bsn. I & II *p*

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Bar. Sax.

Ten. Sax.

Tba.

Tpt I *p* *sfz*

Tpt. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III & Bs.

Vc.

Cb.

Xyl.

Timp.

91 92 93 94 95 96 97 98

99 100 101 102 103 104 11

Picc. *mf*

Fl. I & II *mf*

Ob. I & II *mf*

Eng. Hn.

Bsn. I & II

Cl. I *mf*

Cl. II & III *mf*

Alto Sax. I & II *mf*

T. Sax. *mf*

Bar. Sax. *mf*

Ten. Sax. *mf*

Tba. *mf*

Hn. I & III *mf*

Hn. II & IV *mf*

Xyl. *mf* sticks

S. D. *mf*

Cymb. & B.D. *mf*

95 106 100 107 101 108 102 109 103 110 104

Picc.

Fl. I & II

Cl. I

Cl. II & III

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Ten. Sax.

Tba.

Hn. I & III

Tpt. I *cup mute*

Tpt. II & III *cup mute*

Tbn. I & II *cup mute*

Tbn. III & Bs. *cup mute*

Xyl.

S. D.

Cymb. & B.D.

105 106 107 108 109 110 111

12

112 113 114 115 116 117

Picc.

Fl. I & II

Cl. I

Cl. II & III

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Bar. Sax.

Ten. Sax.

Tba.

Hn. I & III

Hn. II & IV

Tpt I

Tpt. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III & Bs.

Xyl.

S. D.

Cymb. & B.D.

112 113 114 115 116 117

118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 13

Picc. *p* *sfz* *p* *sfz*

Fl. I & II *p* *p* *p* *p*

Ob. I & II *p* *sfz* *p* *sfz*

Eng. Hn. *p* *sfz* *p* *sfz*

Bsn. I & II *f* *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

Cl. I *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

Cl. II & III *p* *p* *p* *p* *p* *p*

B. Cl. *f* *p* *p* *p* *p* *p*

Alto Sax. I & II *f* *p* *p* *p* *p* *p*

T. Sax. *f* *p* *p* *p* *p* *p*

Bar. Sax. *f* *p* *p* *p* *p* *p*

Ten. Sax. *f* *p* *p* *p* *p* *p*

Tba. *f* *p* *p* *p* *p* *p*

Hn. I & III *p* *p*

I In. II & IV *p*

Tpt I *p*

Tpt. II & III *p*

Tbn. I & II *f* *p* *p* *p* *p* *p*

Tbn. III & Bs. *f* *p* *p* *p* *p* *p*

Bar. *f* *divise* *p* *p* *p* *p*

B. Tba. *f* *divise* *p* *p* *p* *p*

Vc. *arco* *p* *p* *p* *p* *p*

Cb. *arco* *p* *p* *p* *p* *p*

Xyl. *f* *p* *p* *p* *p* *p*

Timp. *f* *p* *p* *p* *p* *p*

S. D. *f* *p* *p* *p* *p* *p*

T. D. *f* *p* *p* *p* *p* *p*

Cymb. & B.D. *f* *p* *p* *p* *p* *p*

118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128

14

129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140

Picc. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Fl. I & II *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Ob. I & II *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Eng. Hn. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Bsn. I & II *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Cl. I *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Cl. II & III *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

B. Cl. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Alto Sax. I & II *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

T. Sax. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Bar. Sax. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Ten. Sax. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Tba. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Hn. I & III *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Hn. II & IV *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Tpt I *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Tpt. II & III *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Tbn. I & II *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Tbn. III & Bs. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Bar. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

B. Tba. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Vc. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Cb. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Timp. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

T. D. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

Cymb. & B.D. *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140

141 142 143 144 145 146 147 148 149 15

Picc. *p* *sfz* *ff*

Fl. I & II *p* *p* *ff*

Ob. I & II *ff*

Eng. Hn. *ff*

Bsn. I & II *p* *sfz* *ff*

Cl. I *ff*

Cl. II & III *ff*

B. Cl. *ff*

Alto Sax. I & II *p* *ff*

T. Sax. *p* *ff*

Bar. Sax. *ff*

Ten. Sax. *ff*

Tba. *ff*

Hn. I & III *ff*

Hn. II & IV *ff*

Tpt I *p* *sfz* *ff*

Tpt. II & III *p* *p* *ff*

Tbn. I & II *ff*

Tbn. III & Bs. *ff*

Bar. *ff*

B. Tba. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Timp. *ff*

Susp. Cymb. *ff* with stick

S. D. *ff*

T. D. *ff*

Cymb. & B.D. *ff*

141 142 143 144 145 146 147 148 149



16 150 151 152 153 154 155 156 157

Picc.

Fl. I & II

Ob. I & II

Eng. Hn.

Bsn. I & II

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Bar. Sax.

Ten. Sax.

Hn. I & III

Hn. II & IV

Tpt I

Tpt. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III & Bs.

Bar.

B. Tba

Vc.

Cb.

Timp.

S. D.

Cymb. & B.D.

150 151 152 153 154 155 156 157

172

18

167 168 169 170 171 172 173

Picc. *mf* *f*

Fl. I & II *f*

Ob. I & II *f*

Eng. Hn. *f*

Bsn. I & II *ff*

B. Cl. *ff*

Bar. Sax. *ff*

Ten. Sax. *ff*

Tba. *ff*

Tpt. I *mf*

Tpt. II & III *mf* *mf*

Tbn. I & II *mf* *mf*

Tbn. III & Bs. *mf* *ff*

Bar. *ff*

B. Tba. *ff*

Vc. *arco* *ff*

Cb. *arco* *ff*

Xyl. *ff*

Timp. *ff*

Susp. Cymb. *ff*

S. D. *ff*

Cymb. & B.D. *ff*



**Lento**  $\text{♩} = 55$   
*espressivo*

II - Melos

Tba. *mf* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16 17 18 19 20

Picc. *mf*

Fl. I & II *mf*

Ob. I & II *mf*

Eng. Hn. *mf*

Bsn. I & II *mf*

Cl. I *mf*

Cl. II & III *mf*

R. Cl. *mf*

Alto Sax. I & II *mf*

T. Sax. *mf*

Bar. Sax. *mf*

Tba. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

12 13 14 15 16 17 18 19 20

21 22 23 24 25 26 27 poco rall. 28 29 Tempo 21

Picc. *p*

Fl. I & II *p*

Ob. I & II *p*

Eng. Hn. *p*

Bsn. I & II *p*

Cl. I *p*

Cl. II & III *p*

B. Cl. *p*

Alto Sax. I & II *p*

T. Sax. *p*

Bar. Sax. *p*

Ten. Sax. *mf dolce*

Vc. *p*

Cb. *p*



40 41 42 23

Picc. *f*

Fl. I & II *f*

Ob. I & II *f*

Eng. Hn. *f*

Bsn. I & II

Cl. I *p* *ff*

Cl. II & III *p* *ff*

B. Cl. *p* *ff*

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Bar. Sax. *ff*

Ten. Sax. *ff*

Tba. *ff*

Hn. I & III

Hn. II & IV

Tbn. I & II

Tbn. III & B.

Bar. *ff*

B. Tba. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Glock. *ff*

Timp. *ff*

Susp. Cymb. *pp*

S. D. *mf*

T. D. *ff*

Cymb. & B.D. *ff*

40 41 42



179

46 47 48 25

Picc. *ff subito*

Fl. I & II *ff subito*

Ob. I & II *ff subito*

Eng. Hn. *ff subito*

Bsn. I & II *ff subito*

Cl. I *ff subito*

Cl. II & III *ff subito*

B. Cl. *ff subito*

Alto Sax. I & II *ff subito*

T. Sax. *ff subito*

Bar. Sax. *ff subito*

Hn. I & III *ff subito*

Hn. II & IV *ff subito*

Tpt I *ff subito*

Tpt. II & III *ff subito*

Tbn. I & II *ff subito*

Tbn. III & Bs. *ff subito*

Bar. *ff subito*

B. Tba *ff subito*

Vc. *ff subito*

Cb. *ff subito*

Glock. *ff subito*

Timp. *ff*

S. D. *ff*

Cymb. & B.D. *ff*

26 49 50 51 52 53 54 55 56

Picc. *sempre ff*

Fl. I & II *sempre ff*

Ob. I & II *sempre ff*

Eng. Hn. *sempre ff*

Dan. I & II *ff*

Cl. I *sempre ff*

Cl. II & III *sempre ff*

B. Cl. *ff*

Alto Sax. I & II *ff*

T. Sax. *ff*

Bar. Sax. *ff*

Ten. Sax. *mf*

Tba. *mf*

Hn. I & III *ff*

Hn. II & IV *ff*

Tpt I *ff*

Tpt. II & III *ff*

Tbn. I & II *ff*

Tbn. III & Bs. *ff*

Bar. *ff*

B. Tba *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Glock. *ff* To Tub. B. Tubular Bells

Timp. *ff*

Susp. Cymb. *ff* Tam-tam

S. D. *ff*

Cymb. & B.D. *ff*

49 50 51 52 53 54 55 56

182

65 66 67 68 rit. 69

Fl. I & II

Bsn. I & II

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Bar. Sax.

Ten. Sax.

Tba.

Hn. I & III

Hn. II & IV

Tbn. III & Bs.

Bar.

B. Tba.

Vc.

Cb.

Tub. B.

To Xyl.

*p*

Vivo ♩=180

III - Pugna

29

Picc. *ff*

Fl. I & II *ff*

Ob. I & II *ff*

Eng. Hn. *ff*

Bsn. I & II *ff*

Cl. I *ff*

Cl. II & III *ff*

B. Cl. *ff*

Alto Sax. I & II *ff*

T. Sax. *ff*

Bar. Sax. *ff*

Ten. Sax. *ff*

Tba. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Hn. I & III *ff*

Hn. II & IV *ff*

Tpt I *ff* *mf cresc. poco a poco*

Tpt. II & III *ff*

Tbn. I & II *ff*

Tbn. III & Bs. *ff*

Bar. *ff*

B. Tba *ff* *mf cresc. poco a poco* *pizz.*

Vc. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Cb. *ff* *mf cresc. poco a poco* *pizz.*

Timp. *ff* *mf cresc. poco a poco*

S. D. *ff* *mf cresc. poco a poco*

T. D. *ff* *mf cresc. poco a poco* *muted with fingers on drumhead*

Cymb. & B.D. *ff* *mf cresc. poco a poco*



13 14 15 16 17 18 31

Picc. *ff*

Fl. I & II *ff*

Ob. I & II *ff*

Eng. Hn. *ff*

Bsn. I & II *ff* *mf*

Cl. I *ff* *mf*

Cl. II & III *ff* *mf*

B. Cl. *ff* *mf*

Alto Sax. I & II *ff* *mf*

T. Sax. *ff* *mf*

Bar. Sax. *ff* *mf*

Ten. Sax. *ff* *mf*

Tba. *ff* *mf*

Hn. I & III *ff*

Hn. II & IV *ff*

Tpt I *ff*

Tpt. II & III *ff*

Tbn. I & II *ff*

Tbn. III & Bs. *ff*

B. Tba *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

S. D. *ff*

T. D. *ff*

Cymb. & B.D. *ff*



32

19 20 21 22 23 24 25

Picc. *f*

Fl. I & II *f*

Ob. I & II *f*

Eng. Hn. *f*

Bsn. I & II *f*

Cl. I *f*

Cl. II & III *f*

B. Cl. *f*

Alto Sax. I & II *f*

T. Sax. *f*

Bar. Sax. *f*

ten. Sax. *f*

Tba. *f*

Tbn. I & II *f*

Tbn. III & Bs. *f*

Bar. *f*

B. Tba. *f*

Vc. *f* arco

Cb. *f* arco

Timp. *f*

19 20 21 22 23 24 25

26 27 28 29 30 31 32 33

Picc. *ff*

Fl. I & II *ff*

Ob. I & II *ff*

Eng. Hn. *ff*

Bsn. I & II *ff*

Cl. I *ff*

Cl. II & III *ff*

B. Cl. *ff*

Alto Sax. I & II *ff*

T. Sax. *ff*

Bar. Sax. *ff*

Ten. Sax. *ff*

Tba. *ff*

Hn. I & III *ff*

Hn. II & IV *ff*

Tpt I *ff*

Tpt. II & III *ff*

Tbn. I & II *ff*

Tbn. III & Bs. *ff*

Bar. *ff*

B. Tba *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Timp. *ff*

S. D. *ff*

Cymb. & B.D. *ff*

26 27 28 29 30 31 32 33

189



50

57 58 59 60 61 62 63 64 65 37

Picc. *ff*

Fl. I & II *ff* *ff*

Ob. I & II *ff* *ffp* *ff*

Eng. Hn. *ff* *ffp* *ff*

Bsn. I & II *ffp* *ff*

Cl. I *ff* *ff* *p*

Cl. II & III *ff* *ff* *p*

B. Cl. *ff* *ffp* *p*

Alto Sax. I & II *ff* *ffp* *p*

T. Sax. *ff* *ffp* *p*

Bar. Sax. *ff* *ffp* *p*

Ten. Sax. *ff* *ffp* *p*

Tba. *ff* *ff* *ff*

Hn. I & III *ff* *ffp* *f* *ff*

Hn. II & IV *ff* *ffp* *f* *ff*

Tpt I *ff* *ffp* *f* *ff*

Tpt. II & III *ff* *ffp* *f* *ff*

Tbn. I & II *ff* *ffp* *f* *ff*

Tbn. III & Bs. *ff* *ffp* *f* *ff*

Bar. *ff* *ffp* *f* *ff*

B. Tba. *ff* *ffp* *f* *ff*

Vc. *ff* *ffp* *f* *ff*

Cb. *ff* *ffp* *f* *ff*

Xyl. *ff* *ffp* *f* *ff*

Timp. *ff* *ffp* *f* *ff*

T.-t. *ff* *ffp* *f* *ff*

S. D. *ff* *ffp* *f* *ff*

T. D. *ff* *ffp* *f* *ff*

Cymb. & B.D. *ff* *ffp* *f* *ff*

57 58 59 60 61 62 63 64 65

38

66 67 68 69 70 71 72 73

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Bar. Sax.

Tba.

Hn. I & III

Hn. II & IV

Tbn. I & II

Tbn. III & Bs.

Bar.

B. Tba.

Vc.

Cb.

66 67 68 69 70 71 72 73

*f* *ff*

*mf*



74 75 76 77 78 79 80 81

Fl. I & II

Ob. I & II

Eng. Hn.

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Ten. Sax.

Tba.

74 75 76 77 78 79 80 81

*p* *mf*

82 83 84 85 86 87 88 89 39

Fl. I & II

Ob. I & II

Eng. Hn.

Bsn. I & II

Cl. I

Cl. II & III

Ten. Sax.

Tba.

Tpt I

Tpt. II & III

Vc.

Xyl.

mp

mp

mp

straight mute

mp

mp

mp

Glockenspiel

(b)



90 91 92 93 94 95 96

Bsn. I & II

Cl. I

Cl. II & III

Ten. Sax.

Tba.

Tpt I

Tpt. II & III

B. Tba.

Vc.

Cb.

Glock.

f

f

pizz.

(b)



40

97 98 99 100 101 102 103

Fl. I & II *p*

Ob. I & II *p*

Eng. Hn. *p*

Bsn. I & II *p*

Cl. I

Cl. II & III

Ten. Sax.

Tba. *mf*

Hn. I & III *mf*

Hn. II & IV *mf*

Tpt I

Tpt. II & III

B. Tba.

Vc. *p*

Cb. *p* arco

Glock.

97 98 99 100 101 102 103

104 105 106 107 108 109 110 111 41

Fl. I & II

Ob. I & II

Eng. Hn.

Bsn. I & II

Cl. I

Cl. II & III

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Ten. Sax.

Tba.

Hn. I & III

Hn. II & IV

Vc.

Cb.

104 105 106 107 108 109 110 111

**Sax Cadenza**

112 113 114 115 116 117 118

Cl. I

Cl. II & III

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Ten. Sax.

Tba.

112 113 114 115 116 117 118

Ten. Sax.

Ten. Sax.

Ten. Sax.

**Tuba Cadenza**

Ten. Sax.

Tba.

Tba.

Tba.

42

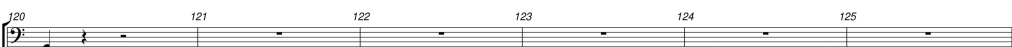
Tba.



Tba.



Tba.



Tbn. I &amp; II



Tbn. III &amp; Bs.



B. Tba



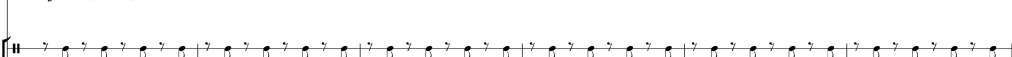
Vc.



Cb.



S. D.



T. D.



126 127 128 129 130 131 43

Picc. *ff*

Fl. I & II *ff*

Ob. I & II *ff*

Eng. Hn. *ff*

Bsn. I & II *ff*

Cl. I *ff*

Cl. II & III *ff*

B. Cl. *ff*

Alto Sax. I & II *ff*

T. Sax. *ff*

Bar. Sax. *ff*

Ten. Sax. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Tba. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Hn. I & III *ff*

Hn. II & IV *ff*

Tpt I *ff* *open* *mf cresc. poco a poco*

Tpt. II & III *ff* *open* *mf cresc. poco a poco*

Tbn. I & II *ff*

Tbn. III & Bs. *ff*

Bar. *ff*

B. Tba. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Vc. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Cb. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Timp. *ff* *mf cresc. poco a poco*

S. D. *ff* *mf cresc. poco a poco*

T. D. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Cymb. & B.D. *ff* *mf cresc. poco a poco*

126 127 128 129 130 131

44

132 133 134 135 136 137

Picc. *ff*

Fl. I & II *ff*

Ob. I & II *ff*

Eng. Hn. *ff*

Bsn. I & II *ff*

Cl. I *ff*

Cl. II & III *ff*

B. Cl. *ff*

Alto Sax. I & II *ff*

T. Sax. *ff*

Bar. Sax. *ff*

Ten. Sax. *ff*

Tba. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Hn. I & III *ff* *mf cresc. poco a poco*

Hn. II & IV *ff* *mf cresc. poco a poco*

Tpt I *ff* *mf cresc. poco a poco*

Tpt. II & III *ff* *mf cresc. poco a poco*

Tbn. I & II *ff* *mf cresc. poco a poco*

Tbn. III & Bs. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Bar. *ff* *mf cresc. poco a poco*

B. Tba. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Vc. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Cb. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Timp. *ff* *mf cresc. poco a poco*

S. D. *ff* *mf cresc. poco a poco*

T. D. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Cymb. & B.D. *ff* *mf cresc. poco a poco*

132 133 134 135 136 137

138 139 140 141 142 143 45

Picc. *ff*

Fl. I & II *ff*

Ob. I & II *ff*

Eng. Hn. *ff*

Bsn. I & II *ff* *mf*

Cl. I *ff* *mf*

Cl. II & III *ff* *mf*

B. Cl. *ff* *mf*

Alto Sax. I & II *ff* *mf*

T. Sax. *ff* *mf*

Bar. Sax. *ff* *mf*

Ten. Sax. *ff* *mf*

Tba. *ff* *mf*

Hn. I & III *ff*

Hn. II & IV *ff*

Tpt. I *ff*

Tpt. II & III *ff*

Tbn. I & II *ff*

Tbn. III & Bb. *ff*

B. Tba. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

S. D. *ff*

T. D. *ff*

Cymb. & B.D. *ff*

138 139 140 141 142 143

46

144 145 146 147 148 149 150

Picc. *f*

Fl. I & II *f*

Ob. I & II *f*

Eng. Hn. *f*

Bsn. I & II *f*

Cl. I *f*

Cl. II & III *f*

B. Cl. *f*

Alto Sax. I & II *f*

T. Sax. *f*

Bar. Sax. *f*

Ten. Sax. *f*

Tba. *f*

Tbn. I & II *f*

Tbn. III & Bs. *f*

Bar. *f*

R. Tha *f*

Vc. *f* arco

Cb. *f* arco

Timp. *f*

144 145 146 147 148 149 150

151 152 153 154 155 156 157 158 47

Picc. *ff*

Fl. I & II *ff*

Ob. I & II *ff*

Eng. Hn. *ff*

Bsn. I & II *ff*

Cl. I *ff*

Cl. II & III *ff*

B. Cl. *ff*

Alto Sax. I & II *ff*

T. Sax. *ff*

Bar. Sax. *ff*

Ten. Sax.

Tba.

Hn. I & III *ff*

Hn. II & IV *ff*

Tpt I *ff*

Tpt. II & III *ff*

Tbn. I & II *ff*

Tbn. III & Bs. *ff*

Bar. *ff*

B. Tba *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Timp. *ff*

S. D. *ff*

Cymb. & B.D. *ff*

151 152 153 154 155 156 157 158



48

Picc.

Fl. I & II

Ob. I & II

Eng. Hn.

Bsn. I & II

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Bar. Sax.

Ten. Sax.

Tba.

Hn. I & III

Hn. II & IV

Tpt I

Tpt. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III & Bs.

Bar.

B. Tba

Vc.

Cb.

Timp.

S. D.

Cymb. & B.D.

159 160 161 162 163 164 165

166 167 168 169 170 49

Picc. *ff*

Fl. I & II *ff*

Ob. I & II *ff*

Eng. Hn. *ff*

Bsn. I & II *ff*

Cl. I *ff*

Cl. II & III *ff*

B. Cl. *ff*

Alto Sax. I & II *ff*

T. Sax. *ff*

Bar. Sax. *ff*

Ten. Sax. *ff*

Tba. *ff*

Hn. I & III *ff*

Hn. II & IV *ff*

Tpt I *ff*

Tpt. II & III *ff*

Tbn. I & II *ff*

Tbn. III & Bs. *ff*

Bar. *ff*

B. Tba. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Timp. *ff*

S. D. *ff*

Cymb. & B.D. *ff*

166 167 168 169 170

50 171 172 173 174 175 176 177

Picc. *flatterzunge*

Fl. I & II *flatterzunge*

Ob. I & II *ffp*

Eng. Hn. *ffp*

Bsn. I & II *ffp*

Cl. I *ffp*

Cl. II & III *ffp*

B. Cl. *ffp*

Alto Sax. I & II *ffp*

T. Sax. *ffp*

Bar. Sax. *ffp*

Ten. Sax. *ff*

Tba. *ff*

Hn. I & III *ffp*

Hn. II & IV *ffp*

Tpt I *flatterzunge*

Tpt. II & III *flatterzunge*

Tbn. I & II *ffp*

Tbn. III & Bs. *ffp*

Bar. *ffp*

B. Tba. *ffp*

Vc. *ffp p*

Cb. *ffp p*

Timp. *ffp p*

T.-l. *p*

S. D. *rim shot*

Cymb. & B.D. *ffp p*

171 172 173 174 175 176 177

## RELATÓRIO DA TRANSCRIÇÃO DE *DOUBLE CONCERTINO*, OP. 22 DE LUÍS CARDOSO

Numa primeira abordagem à transcrição, procuraram-se elementos comuns, ao nível das técnicas de composição usadas no *Double Concertino*, comparando-as com as obras anteriormente analisadas. A obra com maior afinidade, nesta perspetiva, é “Lost Vegas” de Michael Daugherty, pelo recurso sistemático a *ostinati*, pela estrutura de andamentos rápido-lento-rápido, e pelo discurso melódico, principalmente nos andamentos extremos, baseado em frases curtas, com predominância para movimentos de colcheias consecutivas. Há ainda outro paralelo referente ao uso de blocos de instrumentos com afinidades tímbricas para atribuição de elementos musicais, preferida em relação a combinações de instrumentos menos relacionados timbricamente. Uma última afinidade, também mais presente nos andamentos extremos, é o recurso a mudanças súbitas de intensidade. Já nos andamentos centrais, em ambas as obras a forma é definida pela repetição de um tema relativamente longo.

A primeira decisão tomada em relação à transcrição do *Double Concertino* foi a definição do efetivo orquestral. À semelhança das opções tomadas nas duas obras mais recentes aqui analisadas (*Music for Prague 1968* e *Lost Vegas*), optou-se por uma instrumentação para orquestra sinfónica completa, com a seguinte constituição<sup>58</sup>:

- Madeiras: Piccolo; Flute 1.2.; Oboe 1.2.; Cor Anglais; Clarinet 1.2. in Bb; Bass Clarinet in Bb; Bassoon 1.2.
- Metais: Horn in F 1.-4.; Trumpet in Bb 1.-3.; Trombone 1.2.; Bass Trombone; Tuba.
- Percussão: Timpani, Percussion 1 (Suspended Cymbal, Tam-tam, Tenor Drum); Percussion 2 (Cymbals, Bass Drum); Percussion 3 (Xylophone, Glockenspiel, Tubular Bells).
- Solistas: Tenor Saxophone Solo, Tuba Solo.
- Cordas: Violin I (*divisi* a 2), Violin II (*divisi* a 2), Viola(*divisi* a 2), Violoncello (*divisi* a 2), Double Bass.

Conforme determinado pelo método de realização das transcrições (pág. 127), foi mantida a forma, as intensidades e as alturas (com esporádicas variações de 8.<sup>a</sup>). Analisando as opções possíveis de manutenção integral de instrumentos comuns, verificou-se desde logo que

---

<sup>58</sup> Opta-se por nomear os instrumentos de acordo com as nomenclaturas da partitura, em inglês. A opção de usar esta língua nas indicações da partitura que não correspondam a expressões italianas comumente aceites no meio musical, advém de instruções das editoras, que permitem uma melhor compreensão nos meios internacionais. A VO mantém esta opção da VB original.

os instrumentos solistas e todos os instrumentos de percussão podem ser subordinados a esta técnica, sem afetar o equilíbrio sonoro do conjunto. As restantes opções postuladas no método de transcrição foram mantidas em aberto. No entanto, identificaram-se de imediato problemas relacionados com a manutenção do equilíbrio sonoro do conjunto e com a manutenção da homogeneidade tímbrica. O facto de haver uma utilização frequente de blocos de *ostinati* atribuídos a instrumentos do mesmo naipe, muitas vezes harmonizados a várias vozes, dificulta a manutenção integral, mesmo quando há vários napes comuns, nomeadamente:

- Clarinetes sopranos, por terem três vozes disponíveis na VB e apenas duas na VO. A associação do clarinete baixo na VO não resolve o problema, por constituir uma diferença tímbrica considerável no caso de acordes cerrados, pois obriga o clarinete baixo a movimentar-se no registo médio/agudo, cujo timbre difere notoriamente do registo médio/grave dos clarinetes sopranos;
- Clarinetes sopranos, também por serem o naipe mais numeroso na VB, daí resultando um timbre de conjunto provocado pela performance de vários instrumentistas em cada parte. A transcrição por manutenção integral, mesmo quando possível pelo número de vozes, provoca um desequilíbrio, dada a diminuição de intensidade e a passagem de um efeito *tutti* para um efeito *solo* ou *solí*.
- Trombones, a 4 vozes na VB e a 3 vozes na VO. Considerando uma harmonia predominantemente baseada em acordes de 4 notas, esta diferença provocará a necessidade de juntar um outro instrumento, necessariamente com um timbre diferente, ou optar por transcrever blocos completos deste naipe para outro.


Outro problema a ter em consideração relaciona-se com os transitórios de ataque na transcrição para cordas. O carácter rítmico vincado, predominante nos andamentos 1 e 3, é sempre mais eficaz nos instrumentos de sopro, pela sua emissão de som mais imediata. Quando transpostos para cordas friccionadas gera-se um tipo de ataque menos agressivo, cujo recorte menos definido influencia o carácter dos trechos.

As opções tomadas em relação aos problemas particulares de cada trecho, relatam-se nos subcapítulos que se seguem.

## ANDAMENTO 1 – PRAELUDIUM – MOTUS PERPETUUS

Na Introdução da Secção A, não há qualquer exceção às premissas enunciadas no método de transcrição. A primeira pequena diferença digna de nota é a substituição do trombone 3 pelo trombone baixo, no compasso 23. Tal acontece no Motivo 3 (Fig. 111, pág. 135), por haver menos um trombone na VO do que na VB. Justifica-se, por um lado pela necessidade de incluir a nota do trombone 3 (VB) na sequência de entradas sucessivas, atribuída apenas a este instrumento, por outro, por ser possível dispensar a nota original do trombone baixo, já que esta está dobrada por tuba, tímpanos e violoncelo e contrabaixo, que foram transcritos integralmente (Fig. 142). Esta opção torna-se uma regra para a restante obra, deixando a partir daqui de ser referida. Salvaguarda-se que essa regra é mantida, apenas quando o trombone baixo não tem música atribuída na VB ou, quando tendo, esta esteja duplicada pela tuba.

VB



VO




FIG. 142 - DOUBLE CONCERTINO - VB-VO - AND. 1 - CC. 30-32 - MOTIVO 3

No compasso 33, a sequência de colcheias (variação do Motivo 2, Fig. 109, pág. 134) atribuída a clarinetes e saxofones na VO não poderia ser transcrita para o naipe de clarinetes da VO, por ter três vozes e ser necessário usar o clarinete baixo, o que não garante a homogeneidade tímbrica, já que este último instrumento estaria num registo agudo que dificultaria a fluidez do ataque que caracteriza os clarinetes sopranos. Também ficaria comprometida a homogeneidade tímbrica se o material musical em causa fosse transposto para clarinetes e cordas, já que o tipo de transitório de ataque é completamente diferente. Assim, optou-se por transpor todo o material musical para cordas, e mantê-lo nestes instrumentos a

partir do compasso 37, apesar de na VB já não estarem presentes os saxofones, para assegurar a continuidade tímbrica do *ostinato* (Fig. 143).

VB

VO

FIG. 143 - DOUBLE CONCERTINO - VB-VO - AND. 1 - CC. 33-37 - MOTIVO 2

No compasso 43, mais uma vez se coloca o problema da diferença de quantidade de elementos nos naipes de trombones (VB-4, VO-3). Dado o material musical incluir quatro vozes, não estando a voz mais grave dobrada pela tuba, foi transposto para o mesmo naipe de trombones, acrescido do trompete 3.

O elemento musical atribuído aos clarinetes na VB, no compasso 51, a três vozes, mais uma vez para evitar usar o clarinete baixo na VO, dado o registo agudo que daí iria resultar, foi transposto para flautas e clarinetes. A partir do compasso 55, a variação do Motivo 1 (Fig. 107, pág. 133) originalmente atribuída a trombones, a 4 vozes, é transposta para cordas. Esta opção, contrária à situação anterior, onde se acrescentou uma trompete, justifica-se pelo facto de que na primeira situação o material musical ser esporádico e ter por função aumentar a intensidade e

agressividade da textura sonora, sendo portanto mais eficaz mantê-lo nos metais. Na situação presente, o material musical é exposto em *ostinato*, prolonga-se durante mais tempo e tem como função criar um pano de fundo ao solista, sendo portanto mais eficaz a transposição para cordas, menos agressivas e com capacidade para uma menor intensidade.

A partir do compasso 66, seguiu-se uma estratégia de equilíbrio sonoro do conjunto, transcrevendo o *ostinato* 1 (Fig. 113, pág.137), atribuído ao naipe de clarinetes sopranos na VB, para violinos e violas da VO, considerando o volume sonoro equiparado dos naipes com o maior número de executantes. A partir do compasso 89, o mesmo material musical é, na VB, dobrado por saxofones. Optou-se por transcrever este acréscimo tímbrico para clarinetes, na VO.

Na Variação 2 (cc. 99-118) da Secção B, há uma série de variações sobre o Motivo 2, que circulam por vários naipes, alternando blocos de instrumentos com timbres idênticos e/ou similares. O bloco que se inicia no compasso 103, atribuído na VB ao naipe de clarinetes sopranos, está harmonizado a 3 vozes. De maneira a garantir a homogeneidade tímbrica, e tendo em conta o já referido problema de registo do clarinete baixo, optou-se por transcrever para oboés e corne inglês.

O Interlúdio 2 (cc. 66-96) da Secção B apresenta várias repetições do *Ostinato* 5 (Fig. 118, pág. 139). Estando atribuído aos clarinetes sopranos, e à semelhança de situações anteriores idênticas, optou-se por transcrevê-lo para cordas, no sentido de manter o equilíbrio sonoro do conjunto, dado ser um material musical que pretende criar uma maior envolvimento sonora, resultante do número de executantes dos naipes.

Na Secção A' deste andamento, as opções foram em tudo idênticas à anterior secção homónima, não havendo também exceções às regras enunciadas na pequena Coda (cc. 173-182).

#### ANDAMENTO 2 – MELOS

O Andamento 2 inicia-se com a tuba solo, que apresenta o Tema 2 e é transcrita por manutenção integral. A segunda apresentação do Tema 2, já harmonizada, está atribuída às madeiras. A harmonização original, guardada em rascunho pelo compositor, está ilustrada na Fig. 123 (pág. 142) e a sua distribuição pelas madeiras da banda obriga a várias mudanças de 8.<sup>a</sup>, tendo em conta os registos de cada instrumento, acabando por haver vozes que não estão integralmente atribuídas a qualquer instrumento, mantendo as relações de altura e sentido dos intervalos melódicos originais. Verificou-se que, ao contrário do que acontece na versão de banda, uma distribuição das vozes pelo naipe de cordas não obrigaria a mudanças de 8.<sup>a</sup>,



podendo-se manter as relações, intervalos e sentido do esboço original. Assim, a transcrição não foi feita de banda para orquestra, mas sim do esboço (não orquestrado) para orquestra, podendo-se concluir que, em relação à intenção original, esta última orquestração acaba por ser mais fiel e garantir uma melhor homogeneidade tímbrica.

Um dos *ostinati* do início da Secção B está atribuído a trompas e saxofones na VB e outro a trombones a 4 vozes. Tendo em conta a intenção de criar um ambiente sonoro suave e de baixa intensidade neste trecho, e a inexistência de 4 trombones na VO, optou-se por transcrever as trompas e saxofones para cordas e os trombones para trompas, conseguindo-se assim um contexto sonoro mais intimista, que permite um maior destaque aos instrumentos solistas (Fig. 144).

VB

VO

FIG. 144 - DOUBLE CONCERTINO - VB-VO - AND. 2 - CC. 34-35 - OSTINATI SECÇÃO B.

No compasso 40, uma curta intervenção de clarinetes na VO, num crescendo que lança a Parte 2, mais forte em intensidade, está harmonizado a 3 vozes na parte final. Dada a tessitura, não poderia ser transposto para os clarinetes da orquestra, pois o clarinete baixo ficaria num registo demasiado agudo, assim, optou-se por acrescentar, na VO, este elemento também às flautas (Fig. 145).

The figure displays two musical staves. The top staff, labeled 'VB' (Violoncello/Bass), contains two parts: 'Clarinet I in Bb' and 'Clarinet II & III in Bb'. The bottom staff, labeled 'VO' (Viola/Oboe), contains two parts: 'Flute 1.2. (a)' and 'Clarinet 1.2. in Bb (a)'. Both staves begin at measure 40. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a piano (*p*) dynamic and consists of triplet patterns of eighth notes. The VB parts end with a trill, while the VO parts continue with the triplet pattern.

FIG. 145 - DOUBLE CONCERTINO - VB-VO - AND. 2 - CC. 40 - CLARINETES PARA CLARINETES E FLAUTAS.

Na Parte 2 da Secção B tomou-se a opção de privilegiar o equilíbrio sonoro do conjunto, transcrevendo o *ostinato* dos clarinetes para violinos e violas, por estar numa intensidade *forte* e procurar um contributo de naipe para a intensidade global. As cordas, pelo número de executantes cumprem melhor estas funções do que uma manutenção integral no naipe de clarinetes da VO. No seguimento do trecho, este *ostinato* vai sendo intensificado pela introdução de novos naipes, na VB pela seguinte ordem: clarinetes; flautas e oboés; saxofones. Dado o *ostinato* estar num registo agudo, e harmonizado a três vozes, a sua atribuição aos clarinetes na VO não se considerou uma boa opção antes de haver várias duplicações. Assim, na VO, a sequência de entradas foi: cordas; flautas; oboés e clarinetes (Fig. 146).

VB

VO

FIG. 146 - DOUBLE CONCERTINO - VB-VO - AND. 2 - CC. 41-44 - REDISTRIBUIÇÃO DE ENTRADAS SUCESSIVAS.

Nos compassos 46 a 49 há um clímax de intensidade, com dois *ostinati* nos registros agudos, com figuras curtas, e cuja função é contribuir para a densidade global do trecho. Nesse sentido, optou-se por fazer a sua manutenção nos naipes comuns de madeiras agudas, e intensificá-los em adenda tímbrica com violinos e violas (Fig. 147).

VB

VO

FIG. 147 - DOUBLE CONCERTINO - VB-VO - AND. 2 - CC. 46 - ADENDA TÍMBRICA.

A Secção A', que regressa a uma textura menos densa, com menor intensidade, apresenta uma progressão harmónica nos trombones, tuba e outros instrumentos de tessitura grave. De maneira a distanciar o timbre deste plano sonoro do timbre dos solistas, principalmente da tuba, optou-se por transcrever todo este elemento para cordas. O mesmo se passa nos últimos seis compassos do andamento, sendo todas as outras transcrições submetidas às regras definidas pelo método de transcrição.

#### ANDAMENTO 3 – PUGNA

A partir do terceiro compasso do Andamento 3, e até ao compasso 16, o *ostinato* atribuído a trompas e trompetes é transposto para cordas. Essa opção resulta do facto de se dispor na orquestra de um naipe com características tímbricas mais afastadas das dos solistas e ao mesmo tempo com maior amplitude para as dinâmicas de menor intensidade. Assim, procura-se aumentar o grau de destaque dos solistas em relação ao restante material musical simultâneo. Com o mesmo objetivo, a densidade é reduzida pela opção de eliminar a duplicação de 8.<sup>a</sup> existente na versão original (Fig. 148).

VB

VO

FIG. 148 - DOUBLE CONCERTINO - VB-VO - AND. 3 - CC. 3-9 - METAIS PARA CORDAS.

Uma opção semelhante tomou-se em relação ao *ostinato* atribuído às madeiras nos compassos 17 a 23. Na VO procurou-se alguma homogeneidade tímbrica ao confiar este elemento aos clarinetes e saxofones, saxofones e fagotes. Essa homogeneidade tímbrica é incrementada pela transcrição apenas para cordas (Fig. 149).

VB

VO

FIG. 149 - DOUBLE CONCERTINO - VB-VO - AND. 3 - CC. 65-67 - MADEIRAS PARA CORDAS.

Entre os compassos 24 a 30 opta-se por uma síntese das decisões anteriores. As notas longas acentuadas passam todas para cordas, libertando o espaço tímbrico para os solistas. O *ostinato* que vinha das cordas passa para clarinetes e fagotes (na VB em clarinetes e saxofones), diminuindo a intensidade e contribuindo também para um maior destaque dos solistas.

Nos compassos 35 a 42 há, na VB, um *ostinato* de semínimas harmonizadas a três vezes, com movimento descendente, atribuído aos clarinetes. A fim de garantir a melhor homogeneidade tímbrica, reiterando-se o problema de registo que resulta de juntar o clarinete baixo ao dos dois sopranos, opta-se por transcrever para oboés e corne inglês. O *ostinato* simultâneo, atribuído a saxofones em *staccato*, passa para as cordas em *pizzicato*, a fim de tornar o ataque mais percussivo e a duração das notas mais curtas.

Na Introdução (cc. 63-70) da Secção B toma-se a mesma opção que a dos compassos 17 a 23, passando para cordas toda a música dos clarinetes e saxofones, opção que se mantém até ao compasso 78, embora na VB deixem de estar presentes os saxofones a partir do compasso 71. No entanto, dado o material musical ser o mesmo que vem da introdução, a manutenção nas cordas assegura uma maior homogeneidade da continuidade tímbrica.

Do compasso 87 ao 102, há um elemento que alterna entre clarinetes sopranos e trompetes com surdina, harmonizado a três vezes, e que atinge registos demasiado agudos para ser eficaz no clarinete baixo. Assim, optou-se por transcrever a música dos clarinetes para um bloco constituído por clarinetes e flautas.

A partir do compasso 110 e até às cadências, o Tema 4, atribuído a clarinetes e saxofones, é transposto apenas para cordas, mais uma vez para conseguir um maior distanciamento tímbrico em relação aos solistas e uma mais efetiva redução da intensidade.

Após as cadências, toda a secção A' e Coda são baseadas em materiais musicais já apresentados, sem variação da instrumentação. Assim, as opções de transcrição são as mesmas que foram tomadas nas situações em que esses materiais apareceram anteriormente.

#### SÍNTESE

*Double Concertino, op. 22* é a única obra, no conjunto das cinco obras tratadas nesta monografia, que apresenta uma textura que opõe instrumentos solistas ao *tutti* orquestral. Esta característica determinou uma abordagem infletida do processo de transcrição, motivada pela percepção de que a necessidade de criar um relevo sonoro, que permita o destaque efetivo dos instrumentos solistas, torna-se mais ágil num efetivo de orquestra do que num efetivo de banda. As razões concretas são as seguintes:

- Os dois instrumentos solistas são instrumentos de sopro, o que os coloca dentro do campo tímbrico maioritário do efetivo instrumental de banda, dificultando o seu destaque nas intervenções simultâneas com elementos não solísticos;
- Os instrumentos solistas têm tessituras médias/graves, o que, ao contrário dos instrumentos de tessitura aguda, dificulta o seu relevo no conjunto;
- Há uma clara distanciação tímbrica entre os dois instrumentos solistas e o naipe de cordas, o mais numeroso da orquestra;
- O mesmo naipe de cordas tem uma amplitude de intensidade tipicamente maior do que a maioria dos instrumentos de sopro, principalmente para o extremo de menor intensidade, o que facilita o destaque dos solistas por via deste parâmetro.

Assim, e apesar da dificuldade apontada no início deste capítulo, sobre da menor eficácia dos ataques das cordas, numa obra em que os andamentos extremos têm um carácter rítmico vincado, houve um aproveitamento maior do naipe de cordas, muitas vezes preterido à manutenção integral de instrumentos comuns aos dois *media*, podendo-se concluir que a versão de orquestra, sob a perspectiva do destaque dado aos solistas, será previsivelmente mais eficaz do que a própria versão original para banda.

# VERSÃO PARA ORQUESTRA

Double Concertino, op. 22b  
for Orchestra  
I - Praeludium - Motus Perpetuus

217

2 9 10 11 12 13 14 15 16

Picc. Fl. Ob. C. A. Cl. B. Cl. Bsn. Hn. Tpts. Tbn. B. Tbn. Tba. Timp. Susp. Cymb. Cym. Solo T.S. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Db.

9 10 11 12 13 14 15 16



17 18 19 20 21 22 23 24 25 3

Picc. *mp*

Fl. *mp*

Ob. *mp*

C. A. *mp*

Cl. *mp*

B. Cl. *mp*

Bsn. *mp*

Hr. *p*

Tpts. *p* 1. straight mute  
2. *mf* straight mute  
3. *mf* straight mute

Tbn. *mf* straight mute

B. Tbn. *mf* straight mute

Tba. *ff*

Timp. *p* *ff*

Susp. Cymb. rim shot

Cym.

Xyl. Xylophone (soft mallets) *p*

Solo T.S. *mf*

Solo Tba. *mf*

Vin. I *p*

Vin. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p* pizz. *ff* pizz.

Db. *ff*

17 18 19 20 21 22 23 24 25

4

26 27 28 29 30 31 32 33 34

Picc. *mf* *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

C. A. *f*

B. Cl. *f*

Bsn. *f*

I pts. *mf*

Tbn. *mf*

B. Tbn. *mf*

Tba. *ff*

Timp. *ff*

Susp. Cymb. *ff*

Cym. *ff*

Xyl. *ff*

Solo T.S. *ff*

Solo Tba. *ff*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* arco *f*

Db. *ff* *f* arco

26 27 28 29 30 31 32 *ff* 33 34 *f*



6 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53

Picc. *f*

Fl. *f* *a 2* *mp*

Ob. *f*

Cl. *mp*

B. Cl. *mp*

Bsn. *a 2* *mp*

Hn. *f*

Tpts. *f* *open*

Tbn. *f*

B. Tbn. *f*

Timp. *f*

Susp. Cymb. *f* *ff*

Cym. *f*

Solo T.S. *f* *mf subito*

Solo Tba. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *arco* *mp*

Db. *pizz.* *f*

44 45 46 47 48 49 50 51 52 53

54 55 56 57 58 59 60 61 7

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Tpts.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp. *ff*

Susp. Cymb. *mf* brushes

Tenor Drum *f*

Cym. *f*

Solo T.S. *f* *ff*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Db. *mf* *f*

54 55 56 57 58 59 60 61 *f*

8

62 63 64 65 66 67 68 69 70

Picc. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

C. A. *p*

B. Cl.

Bsn. *a 2* *p*

Tpts.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp. *p*

T. D.

Cym.

Xyl. *p*

Solo T.S.

Solo Tba. *mf* *multiphonic*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *pizz.* *p*

Db. *p*

62 63 64 65 66 67 68 69 70

71 72 73 74 75 76 77 78 9

B. Cl.

Bsn.

Timp.

Xyl.

Solo I ba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

71 72 73 74 75 76 77 78



79 80 81 82 83 84 85 86

B. Cl.

Bsn.

Tpts.

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

Xyl.

Solo T.S.

Solo Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

79 80 81 82 83 84 85 86

10

87 88 89 a 2 90 91 92 93 94

Cl. *mf*

B. Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Tpts. *p* *sfz*

Tbn. *p* *sfz*

B. Tbn. *p* *sfz*

Timp.

Xyl. *mf*

Solo T.S. *f*

Solo Tba. *f*

Vin. I *mf*

Vin. II *mf*

Vla. *mf*

Vc.

Db.

87 88 89 90 91 92 93 94



95 96 97 98 99 100 101 102 11

Picc. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

C. A. *p*

Cl. *p*

B. Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn. *mf*

Tpts. *p* *sfz*

Tbn. *p* *sfz*

B. Tbn. *p* *sfz*

Timp.

T. D. *mf* sticks

Cym. *mf*

Xyl. *mf*

Solo T.S. *mf*

Solo Tba. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* *arco*

Db. *mf*

95 96 97 98 99 100 101 102

12

103 104 105 106 107 108 109

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

C. A. *mf*

Hn.

Tpts. cup mute

Tbn. cup mute

B. Tbn. cup mute

T. D.

Cym.

Solo T.S.

Solo Tba.

Vln. II

Vc.

103 104 105 106 107 108 109

110 111 112 113 114 115 116

Picc. - - - - - *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Fl. - - - - - *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Ob. - - - - - *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

C. A. - - - - - *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Hn. 1. *mf* 2. *mf* 3. *mf* 4. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Tpts. - - - - - *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Tbn. - - - - - *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

B. Tbn. - - - - - *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

T. D. - - - - - *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Cym. - - - - - *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Xyl. - - - - - *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Solo T.S. - - - - - *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Solo Tba. - - - - - *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Vln. I *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Vln. II *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Vla. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Vc. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

110 111 112 113 114 115 116

14

117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127

Picc. *p* *sfz* *p* *sfz*

Fl. *p* *p* *sfz* *p* *p* *sfz*

Ob. *p* *sfz* *p* *sfz*

C. A. *p* *sfz* *p* *sfz*

Bsn. *f*

Hr. *p* *p* *p*

Tpts.

Tbn. *f*

Tba. *f*

Timp. *f*

I. U. *f*

Cym. *f*

Xyl. *f*

Solo T.S. *f*

Solo Tba. *f*

Vln. I *p* *sfz* *p* *sfz*

Vln. II *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

Vla. *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

Vc. *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

Db. *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127

128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 15

Picc. *p* *sfz*

Fl. *p* *p* *sfz*

Ob. *p* *sfz*

C. A. *p* *sfz*

Cl. *p* *sfz*

B. Cl. *p* *sfz*

Bsn. *p* *sfz*

Hr. *p* *sfz*

I pts. *p* *sfz*

Tbn. *p* *sfz*

B. Tbn. *p* *sfz*

Tba. *p* *sfz*

Timp. *p* *sfz*

T. D. *p* *sfz*

Cym. *p* *sfz*

Solo T.S. *p* *sfz*

Solo Tba. *p* *sfz*

Vln. I *p* *sfz*

Vln. II *p* *sfz*

Vla. *p* *sfz*

Vc. *p* *sfz*

Db. *p* *sfz*

128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140

232

150 151 152 153 154 155 156 157 17

Picc. Fl. Ob. C. A. Cl. B. Cl. Bsn.

Hn. Tpts. Tbn. B. Tbn. Tba.

Timp. T. D. Cym.

Solo T.S.

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Db.

150 151 152 153 154 155 156 157

18

158 159 160 161 162 163 164 165 166

Picc. *mp*

Fl. *mp*

Ob. *mp*

C. A. *mp*

Cl. *mp*

B. Cl. *mp*

Bsn. *mp*

Hr. *p*

Tpts. *p* 1. straight mute *mf* 2. straight mute *mf* 3. straight mute *mf*

Tbn. *mf* straight mute *mf* straight mute *mf*

B. Tbn. *mf* straight mute *mf*

Tba. *ff*

Timp. *p* *ff*

T. D. rim shot

Cym.

Xyl. Xylophone (soft mallets) *p*

Solo T.S. *mf*

Solo Tba. *mf*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p* pizz. *ff* pizz.

Db. *ff*

158 159 160 161 162 163 164 165 166



167 168 169 170 171 172 173 19

Picc. *mf* *f*

Fl. *f*

Ob. *f* *a 2*

C. A. *f*

B. Cl.

Bsn. *a 2* *ff*

Tpts. *mf*

Tbn. *mf* *open*

B. Tbn. *mf* *ff*

Tba. *ff*

Timp. *ff*

T. D. *ff*

Cym. *ff*

Xyl. *ff*

Solo T.S. *ff*

Solo Tba. *ff*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *arco* *ff*

Db. *arco* *ff*

167 168 169 170 171 172 173 *ff*



**Lento**  $\text{♩} = 55$   
espressivo

II - Melos

Solo Tba. *mf*

Solo Tba. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Db. *mf*

Tbn. *p*

B. Tbn. *p*

Tba. *p*

Solo T.S. *mf dolce*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Db. *p*

**Tempo**

*poco rall.*

22

32 33 34 35 36

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Xyl. Glockenspiel *mf*

Solo I.S. *mf*

Solo Tba. *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

32 33 34 35 36

37 38 39 40 23

Fl.

Cl.

B. Cl.

Hr.

Tba.

T. D.

Glock.

Solo T.S.

Solo Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

37 38 39 40

240

44 45 46 25

Picc. *ff subito*

Fl. *ff subito*

Ob. *ff subito*

C. A. *ff subito*

Cl. *ff subito*

B. Cl. *ff subito*

Bsn. *ff subito*

Hn. *ff subito*

Tpts. *ff subito*

Tbn. *ff subito*

B. Tbn. *ff subito*

Tba. *ff subito*

Timp. *ff subito*

T. D. *mf* *ff* *To T.L.*

Cym.

Glock.

Solo T.S.

Solo Tba.

Vln. I *ff subito*

Vln. II *ff subito*

Vla. *ff subito*

Vc. *ff subito*

Db. *ff subito*

44 45 46 *ff subito*

This musical score page contains measures 47, 48, and 49 of a symphony. The instrumentation includes Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Baritone Trombone, Tuba, Timpani, Tom Drum, Cymbal, Glockenspiel, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. Measures 47 and 48 feature complex woodwind and string patterns with many triplets and sixteenth-note runs. Measure 49 continues these patterns, with a specific instruction 'To Tub. B.' for the tuba part. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).



50 51 52 53 54 55 56 57 58 27

Picc. *sempre ff*

Fl. *sempre ff*

Ob. *sempre ff*

C. A. *sempre ff*

Cl. *sempre ff*

B. Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ff*

Tpts. *ff*

Tbn. *ff*

B. Tbn. *ff*

Tba. *ff*

Timp. *ff*

T.-t. Tam-tam *ff*

Cym. *ff*

Tub. B. *ff*

Solo T.S. *mf*

Solo Tba. *mf*

Vln. I *sempre ff*

Vln. II *sempre ff*

Vla. *sempre ff*

Vc. *ff*

Db. *ff*

50 *ff* 51 52 53 54 55 56 57 58 *mf*

28

[illegible]

63 64 65 66 67 68 rit. . . . 69 . . . 29

Fl.

Cl.

B. Cl.

Hn.

Tba.

Tub. B.

Solo T.S.

Solo Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

*mf*

open

*p*

*p* (opt. 8.e down)

rit. . . . .

divisi

*p*

63 64 65 66 67 68 69 *p*

30 **Vivo** ♩=180 **III - Pugna**

1 2 3 4 5 6

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. A. *ff*

Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hr. *ff*

Tpts. *ff*

Tbn. *ff* *mf cresc. poco a poco*

B. Tbn. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Tba. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Timp. *ff*

T.-t. *ff* *mf cresc. poco a poco*  
muted with fingers on drumhead

Cym. *ff*

Solo T.S. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Solo Tba. *ff* *mf cresc. poco a poco*

**Vivo** ♩=180

Vin. I *ff* *mf cresc. poco a poco*

Vin. II *ff* *mf cresc. poco a poco*

Vla. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Vc. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Db. *ff* *mf cresc. poco a poco*  
pizz.

1 *ff* 2 3 *mf cresc. poco a poco* 4 5 6

7 8 9 10 11 12 31

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. A. *ff*

Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hr. *ff*

Tpts. *ff*

Tbn. *ff* *mf cresc. poco a poco*

B. Tbn. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Tba. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Timp. *ff*

T.-L. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Cym. *ff*

Solo T.S. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Solo Tba. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Vln. I *ff* *divisi* *mf cresc. poco a poco*

Vln. II *ff* *divisi* *mf cresc. poco a poco*

Vla. *ff* *divisi* *mf cresc. poco a poco*

Vc. *ff* *divisi* *mf cresc. poco a poco*

Db. *ff* *mf cresc. poco a poco*

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. A. *ff*

Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hrn. *ff*

Tpts. *ff*

Tbn. *ff*

B. Tbn. *ff*

Tba. *ff*

T.-t. *ff*

Cym. *ff*

Solo T.S. *ff*

Solo Tba. *ff*

Vin. I *ff* *mf* *divisi*

Vin. II *ff* *mf* *divisi*

Vla. *ff* *mf* *divisi*

Vc. *ff* *mf*

Db. *ff* *mf*

13 14 15 16 17 18

249

34

26 27 28 29 30 31 32 33

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. A. *ff*

Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ff*

Tpts. *ff*

Tbn. *ff*

B. Tbn. *ff*

Tba. *ff*

Timp. *ff*

T.-L. *ff*

Cym. *ff*

Solo T.S. *ff*

Solo Tba. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Db. *ff*

26 27 28 29 30 31 32 33



34 35 36 37 38 39 40 41 35

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Ben.

Hr.

Tpts.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

T.-L.

Cym.

Tub. B.

Solo T.S.

Vin. I

Vin. II

Vc.

Db.

34 35 36 37 38 39 40 41

*p* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

*brushes* *p* *ff* *pizz.* *p* *pizz.* *p* *pizz.* *p* *pizz.*

252



254



40

92 93 94 95 96 97 98

Fl.

Cl.

Bsn.

Tpts.

Glock.

Solo T.S.

Solo Tba.

Db.

*f*

*f*

*pizz.*



99 100 101 102 103 104 105

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpts.

Glock.

Solo T.S.

Solo Tba.

Db.

*p*

*p*

*p*

*p*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

106 107 108 109 110 111 112 113 41

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

Bsn.

Hn.

Solo T.S.

Solo Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

106 107 108 109 110 111 112 113

*mf*

*mf*

*mf*

114 115 116 117 118 119

Solo T.S.

Solo Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

114 115 116 117 118 119

Solo T.S.

Solo T.S.

Solo T.S.

Solo T.S.

142

42

Solo T.S.

119

119

=

Solo Tba.

=

Solo Tba.

=

Solo Tba.

=

Tbn.

120 121 122 123 124 125

*mf cresc. poco a poco*

B. Tbn.

*mf cresc. poco a poco*

Tba.

*mf cresc. poco a poco*

T.-L.

*mf cresc. poco a poco*

*muted with fingers on drumhead*

*mf cresc. poco a poco*

Solo Tba.

Db.

pizz.

*mf cresc. poco a poco*



126 127 128 129 130 131 43

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. A. *ff*

Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hr. *ff*

Tpts. *ff* open

Tbn. *ff* *mf cresc. poco a poco*

B. Tbn. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Tba. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Timp. *ff*

T.-I. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Cym. *ff*

Solo T.S. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Solo Tba. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Vln. I *ff* *divisi* *mf cresc. poco a poco*

Vln. II *ff* *divisi* *mf cresc. poco a poco*

Vla. *ff* *divisi* *mf cresc. poco a poco*

Vc. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Db. *ff* *mf cresc. poco a poco* pizz.

126 *ff* 127 128 *mf cresc. poco a poco* 129 130 131

44

132 133 134 135 136 137

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. A. *ff*

Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hr. *ff*

Tpts. *ff*

Tbn. *ff* *mf cresc. poco a poco*

B. Tbn. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Tba. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Timp. *ff*

T.-L. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Cym. *ff*

Solo T.S. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Solo Tba. *ff* *mf cresc. poco a poco*

Vln. I *ff* *divisi* *mf cresc. poco a poco*

Vln. II *ff* *divisi* *mf cresc. poco a poco*

Vla. *ff* *divisi* *mf cresc. poco a poco*

Vc. *ff* *divisi* *mf cresc. poco a poco*

Db. *ff* *mf cresc. poco a poco*

132 133 134 135 136 137

*ff* *mf cresc. poco a poco*

138 139 140 141 142 143 45

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. A. *ff*

Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ff*

Tpta. *ff*

Tbn. *ff*

B. Tbn. *ff*

Tba. *ff*

T.-L. *ff*

Cym. *ff*

Solo T.S. *ff*

Solo Tba. *ff*

Vln. I *ff* *mf* *divisi*

Vln. II *ff* *mf* *divisi*

Vla. *ff* *mf* *divisi*

Vc. *ff* *mf*

Db. *ff* *mf*

138 139 140 141 142 143

*ff*

46

144 145 146 147 148 149 150

Picc. *f*

Cl. *f*

Bsn. *f*

Timp. *f*

Solo T.S. *f*

Solo Tba. *f*

Vln. I *f* divisi

Vln. II *f*

Vla. *f* divisi

Vc. *f* arco

Db. *f* arco

144 145 146 147 148 149 150

151 152 153 154 155 156 157 158 47

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. A. *ff*

Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hr. *ff*

Tpts. *ff*

Tbn. *ff*

B. Tbn. *ff*

Tba. *ff*

Timp. *ff*

T.-I. *ff*

Cym. *ff*

Solo T.S. *ff*

Solo Tba. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Db. *ff*

151 152 153 154 155 156 157 158

48

159 160 161 162 163 164 165

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hr.

Tpts.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

T.-I.

Cym.

Solo T.S.

Solo Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

159 160 161 162 163 164 165

166 167 168 169 170 49

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Tpts.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

T.-t.

Cym.

Solo T.S.

Solo Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

166 167 168 169 170

171 172 173 174 175 176 177

Picc. *flatterzunge*

Fl. *flatterzunge*

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Tpts.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

T.-t.

Cym.

Solo T.S.

Solo Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

*ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

*flatterzunge*

*rim shot*

*ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

171 172 173 174 175 176 177



## LUÍS CARDOSO - *ELI, ELI*

### ENQUADRAMENTO DE *ELI, ELI* DE LUÍS CARDOSO

*Eli, Eli* foi composta entre setembro e outubro de 2010, numerada no catálogo do compositor como *opus* 31. Este trabalho de composição coincide com o início do programa doutoral do qual resulta esta monografia, tendo sido apresentado ao Professor Doutor João Pedro Oliveira no decorrer da disciplina de Projeto de Especialização. Pela coincidência cronológica, foi feito de forma a poder concorrer ao VIII Concurso de Composición Sinfónica para Banda de Música "Ciudad de Torrevieja". O regulamento do concurso determinou a instrumentação. Por outro lado, o facto de a obra não ter resultado de qualquer encomenda que determinasse aspetos particulares de um determinado agrupamento, como um tema, ou uma restrição de dificuldade, permitiu uma total liberdade estilística e uma abordagem abrangente dos recursos orquestrais. Não tendo obtido o prémio, e dada a elevada dificuldade técnica e os recursos instrumentais que exige, a obra não foi objeto de divulgação, por opção do compositor. Cerca de um ano depois é solicitada pelo diretor artístico da Banda Sinfónica Portuguesa, Maestro Francisco Ferreira, a obra e a autorização para a sua execução num concerto a 11 de dezembro de 2011<sup>59</sup>. A obra veio a ser estreada nesse dia, na Sala Suggia da Casa da Música do Porto, pela Banda Sinfónica Portuguesa sob a direção do Maestro Alberto Roque. Veio ainda a ser editada em CD em 2013 (Cardoso, *Eli, Eli*, 2013), pela Orquestra de Sopros da Escola Superior de Música de Lisboa, sob a direção do mesmo maestro. Foi também editada em partitura pela editora holandesa Molenaar, que lhe atribuiu o nível "F", correspondente ao maior grau de dificuldade de performance. A composição foi ainda alvo de análise na dissertação de Mestrado de Luís Macedo (Macedo, 2013).

Nas notas de programa enviadas para a estreia da obra, o autor diz:

"A ideia do Cristianismo Católico, mesmo para não crentes, não deixa de ser bela e estranha. "*Eli, Eli, lema sabacthani?*" foram palavras de Cristo na cruz (Mateus 27:46), significam algo como "Meu Deus, meu Deus, porque me desamparaste?" e fazem-me pensar num Deus que se abandona a si próprio, num ser e não estar, paradoxo próprio de uma poesia de fé que é, ao mesmo tempo, estranha e bela. Compus "*Eli, Eli*" como um passeio, partindo da ideia de

---

<sup>59</sup> Ferreira, Francisco [correio eletrónico], 18 de Outubro de 2011.

estranheza complexa, urbana, cosmolita, própria deste tempo e tentei caminhar até uma ideia de simplicidade, própria dos tempos.”<sup>60</sup>

A obra procura retratar este imaginário, que se inicia com a dúvida, e prossegue na busca de um ideal de espiritualidade, para o qual a mitologia católica serve de base.

## ANÁLISE SINTÉTICA DE *ELI, ELI* DE LUÍS CARDOSO

### CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

A instrumentação usada em *Eli, Eli* é de banda sinfónica completa, incluindo violoncelos, determinada pelo concurso a que se destinou. A totalidade do efetivo instrumental requerido, de acordo com as nomenclaturas da partitura, é a seguinte:

- Madeiras: Piccolo in C; Flutes 1,2 in C; Oboe 1,2 in C; English Horn in F; Bassoon 1,2 in C; Clarinet in Eb; Clarinet 1,2,3,4 in Bb; Bass Clarinet in Bb; Soprano Saxophone in Bb; Alto Saxophone 1,2 in Eb; Tenor Saxophone 1,2 in Bb; Baritone Saxophone in Bb.
- Metais: Horn 1,2,3,4 in F; Trumpet 1,2,3,4 in Bb; Flugelhorn 1,2 in Bb; Trombone 1,2,3 in C; Bass Trombone in C; Euphonium 1,2 in C; Tuba in C.
- Cordas: Violoncello; String Bass.
- Percussão: Piano; Percussion 1 (Vibraphone, Xylophone, Cabasa, Glockenspiel, Tubular Bells); Percussion 2 (Timpani, Clavas); Percussion 3 (Suspended Cymbal, Handbells, Whip, Crash Cymbals, 3 Tom-toms, Tam-tam); Percussion 4 (Ratchet, Snare Drum, Bass Drum, Drum Set).

A par com esta instrumentação, há ainda instruções de performance pouco usuais que determinam um alargamento dos recursos<sup>61</sup>:

- Prato suspenso e tam-tam raspado com batente de triângulo;
- *Glissandi* e portamentos em vários instrumentos;
- Fragmentos melódicos de execução rítmica indeterminada (clarinetes, cc. 6-8);
- Vários tipos de surdinas, *bouché* e *campana in alto* nos metais;
- *Bend* e arco em vibrafone (cc. 10-13);
- Batente de triângulo nas cordas do piano (cc. 14-18);

<sup>60</sup> Cardoso, Luís [correio eletrónico], 23 de Novembro de 2011.

<sup>61</sup> Quando o uso do recurso possa ser cingido a uma única situação, são indicados os compassos correspondentes. A ausência de indicação de compasso pressupõe o uso do recurso em vários momentos da obra.

- *Flatterzunge* em vários instrumentos;
- Padrões de compasso e de tempo díspares e simultâneos (cc. 33-46);
- Vários tipos de baquetas e ataques na percussão;
- Uso de sacos plásticos como idiofones friccionados e percutidos (cc. 63-94);
- Possibilidade de improvisação com base e cifra (cc. 105-124);
- Uso da voz falada pelos instrumentistas, em improvisação coletiva (cc. 117-124);
- Uso da voz cantada pelos instrumentistas.

A obra tem uma duração de cerca de 15 minutos. Sob a perspectiva das técnicas de composição, *Eli, Eli* pode ser considerada uma obra integradora<sup>62</sup>. Há recurso a técnicas atonais, tonais, politonais e modais. Pode ainda ser caracterizada como poliestilística, na medida em que recorre a arquétipos associados à música tradicional de cariz folclórico; à música dos períodos barroco e romântico; ao jazz; à música latino-americana e ao *organum* medieval. Em alguns casos este poliestilismo ocorre com dois estilos simultâneos.

A obra está dividida em três secções ininterruptas, cada uma delas estando associada uma simbologia própria, que não está inscrita na partitura, nem nas notas de programa, mas determina as técnicas de composição usadas (Fig. 150).



FIG. 150 - *ELI, ELI* - MACROESTRUTURA.

## INTRODUÇÃO

A **Introdução (cc. 1-32)** está dividida em três partes, conforme a Fig. 151. Procura, na simbologia da obra, representar a dúvida da existência. É atonal e nela são apresentados dois temas dos quais são extraídos motivos geradores, que terão presença constante na parte que se lhe segue. Não há muita densidade contrapontística, havendo em regra apenas três elementos musicais simultâneos. A intensidade é globalmente baixa.

<sup>62</sup> O conceito de “integração” no domínio da composição musical é explorado por David Cope no livro “New Directions in Music” (Cope, New Directions in Music, 2001, pp. 197-210). Apesar de o autor não apresentar uma definição para o termo, infere-se do seu texto que a integração se refere à utilização de várias técnicas de composição na mesma obra.

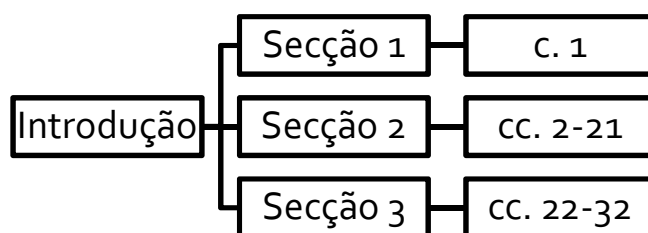


FIG. 151 - ELI, ELI - INTRODUÇÃO - ESTRUTURA FORMAL.

A **Secção 1 (c.1)** é constituída unicamente por um solo de corne inglês, notado também para saxofone alto, prevenindo a ausência do corne inglês no efetivo instrumental<sup>63</sup>. Este solo é o Tema 1 da obra e a partir dele, ou de fragmentos que o compõem, são retirados elementos musicais para a restante Introdução e para a Parte A da obra, tornando-o assim num gerador de materiais musicais. A sua estrutura interna é uma espécie de leixa-prem<sup>64</sup>. Do seu *incipit* resulta o Fragmento 1A e das suas primeiras notas resulta o Fragmento 1B (Fig. 152).

O diagrama musical apresenta o Tema 1 em duas linhas de staves. A primeira linha contém a notação principal com a dinâmica *mf* e uma marcação 'efeitos leixa-prem' sobre trechos repetitivos. A segunda linha mostra variações rítmicas com valores de 3, 3, 5, 3, 3 e 6. Abaixo, são apresentados dois fragmentos: o Fragmento 1A (incipit do tema) e o Fragmento 1B (primeiras notas do tema).

FIG. 152 - ELI, ELI - INTRODUÇÃO - ESTRUTURA INTERNA DO TEMA 1, IDENTIFICAÇÃO DOS FRAGMENTOS 1A E 1B.

O Motivo 1 dá início à **Secção 2 (cc. 2-21)**, e consiste num harpejo de piano seguido de um acorde menor com uma 2.<sup>a</sup>M e uma 6.<sup>a</sup>M agregadas (Fig. 153). Este motivo servirá como separador de pequenas secções dentro da introdução e servirá também para separar a Parte A da Parte B da obra. Note-se que o acorde final do motivo será, nas várias apresentações, dobrado por outros instrumentos e/ou simultâneo a uma nota de percussão de raspagem de um batente de triângulo num prato suspenso ou tam-tam.

<sup>63</sup> Para melhor compreensão das razões que levam a estas indicações de substituição, consultar o subcapítulo “Bandas, Orquestras e Transcrições – Conceitos Gerais”, na página 9.

<sup>64</sup> O leixa-prem é um artifício poético próprio das canções trovadorescas medievais, que consiste em começar uma estrofe com a palavra ou frase com que acaba a estrofe anterior.



FIG. 153 - ELI, ELI - INTRODUÇÃO - C. 2 - MOTIVO 1

A seguir, a Introdução desenvolve-se com base em variações dos Fragmentos 1A e 1B, distribuídos pelo colorido tímbrico, em justaposição ou em sobreposição, apresentados em blocos de naipe, e tratados por harmonização homofônica ou por *canon*. Aparecem transpostos mas há uma insistência em notas pedal, sucessivamente em Sol, Lá e Sib.

Nos compassos 6 a 8, procura-se criar um ambiente sonoro aleatório, através da indicação de pequenos fragmentos no naipe de clarinetes, deixando aos instrumentistas a definição da sua ordem, ritmo e repetição (Fig. 154).

FIG. 154 - ELI, ELI - INTRODUÇÃO - CC. 6-8 - FRAGMENTOS DE PERFORMANCE COM INDETERMINAÇÃO.

Entre duas aparições do Motivo 1 (cc. 8-14), e enquanto o Fragmento 1A está presente no vibrafone, são apresentados mais dois motivos, nos clarinetes de tessituras extremas (Fig. 155).

FIG. 155 - ELI, ELI - INTRODUÇÃO - CC. 11-12 - MOTIVOS 2 E 3.

Estes motivos passam a integrar a textura, simultâneos ao desenvolvimento dos fragmentos do Tema 1. De salientar que o Motivo 2 já havia sido apresentado no compasso 3.

A **Secção 3 (cc. 22-32)** inicia-se com um novo separador garantido pelo Motivo 1. Segue-se-lhe, no compasso 24, o Tema 2 no fliscorne 1. Tem como contraponto uma variação do Tema 1, apresentada no violoncelo. Este segundo tema inicia-se com o Fragmento 1B e dele resulta o Fragmento 2 (Fig. 156), que virá também a ter uma forte presença na Parte A da obra.

FIG. 156 - *ELI, ELI* - INTRODUÇÃO - CC. 23-31 - TEMA 2 E FRAGMENTO 2 (FLISCORNE).

O compasso 32, em *fortissimo* súbito, e sem qualquer dos materiais anteriormente apresentados, funciona como separador para a parte seguinte.

## PARTE A

A **Parte A (cc. 33-241)** é a parte mais extensa da obra e simboliza a procura. Como se da consciência de um indivíduo se tratasse, após a dúvida (Introdução), este enceta um caminho na busca de respostas. A obra procura representar esse caminho através do mundo atual, apresentando sequências de momentos musicais diversos, através de citações estilísticas justapostas ou simultâneas, mantendo no entanto uma ligação com a dúvida inicial, através da presença esporádica dos temas, motivos e fragmentos apresentados na introdução. As citações resultam de arquétipos da memória sonora do compositor, associados a estilos e/ou tipologias musicais além do horizonte da música dita erudita, integrando-a em alguns dos seus subgrupos, e acrescentando música popular urbana e/ou tradicional. Apesar dos elementos destes arquétipos serem aqui formatados a um efetivo orquestral, o compositor pretende que alguns dos seus carateres sejam reconhecíveis, na esperança que as associações estilísticas consigam

atingir arquétipos da memória sonora coletiva, como sejam a sonoridade de um realejo, uma tipologia específica de música tradicional, a sonoridade típica da música do período barroco, de um combo de jazz, de uma *big band*, da música popular urbana latino-americana e da música do período romântico.

Esta Parte A divide-se estruturalmente de acordo com as citações estilísticas que integra (Fig. 157).

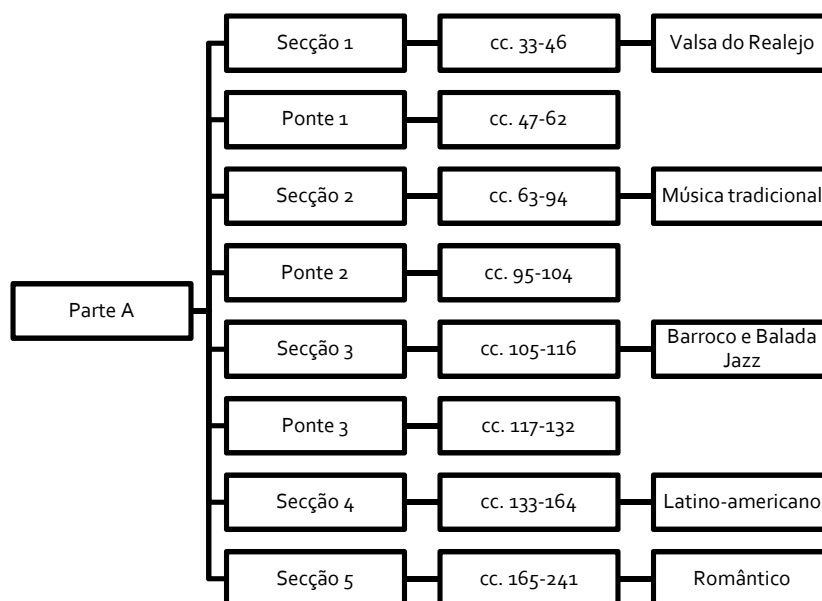


FIG. 157 - *ELI, ELI* - PARTE A - ESTRUTURA FORMAL E RELAÇÃO COM AS CITAÇÕES ESTILÍSTICAS.

O plano de fundo da **Secção 1 (cc. 33-46)** baseia-se no Fragmento 2, apresentado de maneira rítmica incisiva e em intensidades fortes. Sobre este plano de fundo, o naipe de saxofones liderado pelo saxofone alto 1, toca a Citação Estilística 1 (Fig. 158), que pretende remeter para a música de um realejo, numa espécie de valsa. A sequência de 16 compassos ternários pretende estar desfasada na pulsação e no estilo dos restantes elementos musicais e são dadas instruções para ser repetida até indicação contrária do maestro. Está escrita no modo lídio de Fá, mas harmonizada como se fosse tonal, produzindo uma sonoridade caricatural. O plano de fundo agressivo pretende desviar a atenção da valsa e simboliza a caleidoscopia de informações que assaltam o quotidiano contemporâneo.





FIG. 158 - ELI, ELI - PARTE A - CITAÇÃO ESTILÍSTICA 1.

A caleidoscopia continua durante a **Ponte 1 (cc. 47-62)** sendo ainda introduzidos elementos novos. Um deles é o Motivo 4, que consiste num *ostinato* de metais agressivo, pela dissonância e intensidade (Fig. 159).

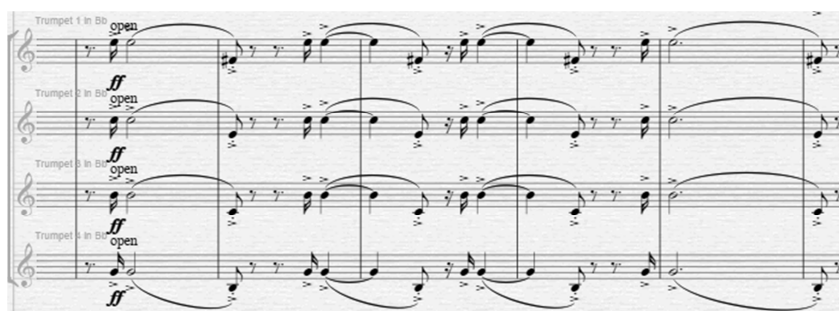


FIG. 159 - ELI, ELI - PARTE A - CC. 53-58 - MOTIVO 4

Outro elemento novo é o Motivo 5, também um *ostinato* que provoca instabilidade rítmica, através da figuração em emíola de quáteras (Fig. 160).



FIG. 160 - ELI, ELI - PARTE A - CC. 53-61 - MOTIVO 5



Além destes motivos, mantêm-se presentes os Fragmentos 1A e 2, além de outros elementos musicais não estruturais<sup>65</sup>, que contribuem para a criação de um ambiente tenso e uma sensação de imprevisibilidade que prepara a secção seguinte.

A **Secção 2 (cc. 63-94)** apresenta a Citação Estilística 2, associada à música tradicional. Esta consiste numa melodia de estrutura aa'bb', que é apresentada duas vezes. Mais uma vez se procura uma estilização caricatural através da harmonia. A melodia é apresentada de maneira politonal, estritamente paralela, simultaneamente em MiM, SiM e MibM. A escolha das tonalidades é baseada numa relação de alturas aproximada à estrutura da série de harmónicos, respetivamente aos parciais 1, 3 e 15, mantendo os intervalos que lhes estão associados (12.<sup>a</sup>P e 21.<sup>a</sup>M). Ao atribuir cada uma das vozes a instrumentos de características completamente diferentes, pretendeu-se, menos do que criar um efeito harmónico, criar um efeito tímbrico com a conjugação das várias sonoridades (Fig. 161).

The image displays a musical score for three instruments: Flautim (Flute), Saxofone Soprano (Soprano Saxophone), and Eufonio (Euphonium). The score is written in 8/8 time and consists of two systems of staves. The Flautim part is in the treble clef, the Saxofone Soprano is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#), and the Eufonio is in the bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody is polytonal, with the Flautim part in MiM (D major), the Saxofone Soprano in SiM (C# major), and the Eufonio in MibM (Bb major). The melody is presented in two systems, with the first system starting at measure 63 and the second system starting at measure 80. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The score is labeled 'FIG. 161 - ELI, ELI - PARTE A - CC. 63-78 - CITAÇÃO ESTILÍSTICA 2.' at the bottom.

FIG. 161 - ELI, ELI - PARTE A - CC. 63-78 - CITAÇÃO ESTILÍSTICA 2.

Esta citação, na sua primeira apresentação (cc. 63-78), sobrepõe-se a quatro outros elementos que criam o contexto sonoro envolvente:

- Uma emíola (divisão ternária do compasso) de instrumentos graves, que mantém o centro tonal em Si;

<sup>65</sup> Para efeito desta análise, entende-se como “não estrutural”, qualquer fragmento que não se repete na obra.

- Um som contínuo, semelhante a um ruído branco, obtido através do manuseamento de sacos plásticos por quase todas as madeiras;
- Um *ostinato* de tom-toms que assegura o carácter de dança da melodia e a divisão composta do tempo;
- Arpejos de piano, em posição aberta, em que cada nota é harmonizada por meio-tom, fortalecendo o carácter caricatural do trecho.

Na segunda apresentação da citação (cc. 79-94), os sacos plásticos passam a ser percutidos num padrão rítmico, e o piano passa a ter uma melodia em contraponto com a citação principal, harmonizada também politonalmente a 21.<sup>a</sup> de intervalo (MiM e MibM). O *ostinato* de tom-toms passa para caixa de rufo e são acrescentados, em entradas sucessivas, *ostinato* de notas longas dos metais. Também estes criam mais uma situação de politonalidade, com as entradas de trombones em Dó#m, trompas em Mim, Trompetes 2 e 4 em SolM e trompetes 1 e 3 em SiM.

Toda esta densidade é interrompida com o início da **Ponte 2 (cc. 95-104)**, mais curta do que a anterior e que retoma o Fragmento 2 e o Motivo 4. No compasso 101 uma pequena sequência harmonizada dos clarinetes conduz à secção seguinte.

A **Secção 3 (cc. 105-116)**, em termos simbólicos, insiste na ideia dos múltiplos apelos quotidianos que promovem o fracionamento da atenção e concentração dos indivíduos, desta vez representadas por estilos de músicas associadas ao entretenimento, embora de épocas totalmente distintas. Sobrepõe as Citações Estilísticas 3 e 4 em dois planos sonoros simultâneos, introduzindo um andamento estável<sup>66</sup> (♩=60). A Citação 3 pretende relacionar-se com a textura de uma trio-sonata barroca, com pares de instrumentos agudos (flautas e oboés) sobre um contínuo do violoncelo, ficando ausente um instrumento harmónico desse contínuo. Em simultâneo acontece a Citação 4, que se relaciona com a música jazz, apresentando um combo constituído por fliscornes, piano, contrabaixo e bateria, num carácter de balada em *swing*. O fliscorne, enquanto instrumento líder, apresenta uma variação ornamentada do Tema 1 (Fig. 162). A independência dos dois planos é um desafio de performance, pois o andamento é igual para os dois, assim como a tonalidade (SolM) e, em parte, a sequência harmónica. O desafio nasce do facto de que naturalmente a Citação 4 se sobrepõe no relevo da textura, quer pela influência da

<sup>66</sup> As indicações de andamento são também estáveis até aqui, sob a estrita perspetiva das indicações da partitura. No entanto, o facto de muitos dos elementos musicais não estarem sujeitos quer a quadratura, quer às normais acentuações dos compassos, para além das diversas emíolas, faz com que até aqui haja uma polirritmia complexa, que não corresponde auditivamente a uma linearidade da pulsação.

bateria, quer pela maior densidade harmônica no tratamento dos acordes e da melodia, sendo difícil um equilíbrio de performance que permita isolar os dois planos. Uma dissonância relevante é obtida entre as partes melódicas, pelo uso das *blue notes* no solo de fliscornes, tipicamente assentes no uso melódico do terceiro grau da escala bemolizado, sobre acordes maiores, que choca com a 3.<sup>a</sup>M do plano da trio sonata barroca.

The image displays a musical score for a piece titled "CITAÇÕES ESTILÍSTICAS 3 E 4" by Eli Eli. The score is divided into two main sections: "Citação Estilística 3 Trio Sonata Barroca" and "Citação Estilística 4 Batida Jazz em Combo".

**Citação Estilística 3 Trio Sonata Barroca:** This section features three staves: Flautas (Flutes), Oboés (Oboes), and Violoncello (Cello). The Flautas and Oboés parts are marked with a forte (*mf*) dynamic. The Violoncello part is also marked with a forte (*mf*) dynamic. The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat.

**Citação Estilística 4 Batida Jazz em Combo:** This section features four staves: Piano (Piano), Contrabaixo (Double Bass), and two staves for "Fragmentos do Tema 1" (Fragments of Theme 1). The Piano part is marked with a forte (*mf*) dynamic and includes optional *ad lib* voicings and a jazz swing style. The Contrabaixo part is marked with a forte (*mf*) dynamic and includes a swing/pizz. (pizzicato) instruction. The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The Piano part includes various chords and voicings, including G<sup>9</sup>, B<sup>9</sup>, E<sup>9</sup>, A<sup>9</sup>, D<sup>9</sup>, G<sup>9</sup>, C<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, and D<sup>9</sup>.

FIG. 162 - ELI, ELI - PARTE A - CC. 105-116 – CITAÇÕES ESTILÍSTICAS 3 E 4.



A **Ponte 3 (cc. 117-132)** apresenta uma variação de andamento para o dobro da velocidade. Mantém uma associação estilística ao jazz através de um tratamento melódico dos naipes de saxofones e de trombones, característico de uma *big band*, com harmonização homofónica, e com a manutenção de uma secção rítmica com o contrabaixo em *pizzicato walking bass*, a bateria com um padrão de *swing* e o piano com uma estrutura de *voicings* e harmonia coerentes com esse padrão. Simultaneamente, e noutra plano sonoro, o flautim, o clarinete em Mib e o saxofone soprano retomam o Motivo 3, as trompetes retomam o Motivo 4 e as madeiras e restantes metais têm indicação para falarem frases rápidas e curtas, terminando, no final do compasso 124, com o fonema “shhh”, em *fff*. A partir do compasso 125, a textura sonora muda subitamente e prepara a secção seguinte, em estilo latino-americano<sup>67</sup>, introduzindo ritmos característicos nas clavas, choca e piano. Ainda nesta ponte, inicia-se um *ostinato* com o Motivo 5, alternando entre dois blocos – (1) flautas e oboés e (2) clarinetes.

Na **Secção 4 (cc. 133-164)** intensificam-se as características da música popular urbana latino-americana, passando à Citação Estilística 5, com o baixo em *tumbao* e a introdução da *cabasa*. Os saxofones tomam a parte melódica em mais uma variação do Tema 1. À semelhança da secção anterior, o centro tonal mantém-se em Sol (Fig. 163).

FIG. 163 - ELI, ELI - PARTE A - CITAÇÃO ESTILÍSTICA 5 - SAXOFONES E BAIXO TUMBAO.

<sup>67</sup> A expressão “latino-americano”, usada neste texto de forma genérica para caracterizar um estilo, refere-se mais concretamente ao género “Salsa”, oriundo das Caraíbas, com especial desenvolvimento em Cuba. Os principais padrões relacionados com este género encontram-se na percussão, piano e contrabaixo. São uma síntese dos elementos comuns aos vários subgéneros resultantes da salsa, referenciados no livro de Rebeca Mauleon, *The Salsa Guidebook* (Mauleon, 1993).

Noutro plano sonoro, o Motivo 5 mantém-se ininterruptamente, enquanto as trompas, eufónios e violoncelo apresentam um tema totalmente distinto e sem qualquer relação com os elementos musicais simultâneos, que é a linha melódica superior do tema completo da secção seguinte. A partir do compasso 148 os saxofones terminam a sua intervenção, passando o plano sonoro principal para trompetes e trombones, que fazem um *ostinato* rítmico vincado e sincopado, mantendo o carácter da citação estilística.

A partir do compasso 156 o tema da secção seguinte toma maior relevo, o clarinete baixo relembra o Motivo 2 em *ostinato*, diminuindo a intensidade até ao final da secção.

Na simbologia global da obra, a **Secção 5 (cc. 165-241)** é uma preparação para a Parte B, já que gradualmente a busca vai alcançando êxito, à medida que o viajante imaginário vai encontrando respostas para as suas questões, passando da caleidoscopia quotidiana para uma catarse espiritual. A maioria do material musical usado é uma transcrição de uma obra anterior do compositor, baseada no texto litúrgico latino *Agnus Dei* para coro misto e inspirada no motete *Locus Iste* de Anton Bruckner. É uma dupla citação, na medida em que por um lado recorre a material musical de outra obra, citando-o na íntegra e alterando a instrumentação, por outro lado, e no contexto de *Eli, Eli*, pretende ser uma citação estilística da música do período romântico. É tonal, em Fá menor e tem uma estrutura A(aa'bb')-B-A(bb'aa')-B. Os elementos românticos da citação são determinados essencialmente pelo movimento harmónico. Há uma gestão da tensão, garantida por sucessivos retardos e apogiaturas, nalguns casos irresolutos, que mantêm a atração hierárquica funcional da tonalidade, mas sem a clareza evidente, própria dos períodos mais recentes, afetos ao sistema tonal (Fig. 164).

**Agnus Dei**

Luis Cardoso, Op. 27

**A**  
Adagio  $\text{♩} = 50$   
*p* *mp* *p* *mp*

Choir  
A gnus, A gnus dei qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, A gnus, A gnus dei qui tol-lis pec-ca-ta mun-di.

**b** *p* *mf* *f* *p* *mf* *f* **B** *p cresc. poco a poco*

Choir  
mi-se-re-re, no-bis, no-bis. mi-se-re-re, no-bis, no-bis. A-gnus dei, a-gnus dei, a-gnus dei,  
mi-se-re-re no-bis. mi-se-re-re no-bis. A-gnus dei, a-gnus dei, a-gnus dei,

**A'** **b** *f* *p* *mf* *f* *p* *mf* *f* **a** *p*

Choir  
qui tol-lis pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re, no-bis, no-bis. mi-se-re-re, no-bis, no-bis. A gnus, A gnus  
qui tol-lis pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re no-bis. mi-se-re-re no-bis. A gnus, A gnus

**a'** *mp* *p* *mp*

Choir  
dei qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, A-gnus, A gnus dei qui tol-lis pec-ca-ta mun-di,  
dei qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, A-gnus, A gnus dei qui tol-lis pec-ca-ta mun-di.

**B'** *p cresc.* *mf cresc.* *ff* *rall.*

Choir  
do-na pa-cem no-bis, do-na pa-cem no-bis, do-na pa-cem, pa-cem, pa-cem no-bis.  
do-na pa-cem no-bis, do-na pa-cem no-bis, do-na pa-cem, pa-cem, pa-cem no-bis.

FIG. 164 - ELI, ELI - PARTE A - "AGNUS DEI" QUE DEU LUGAR À CITAÇÃO ESTILÍSTICA 6 (CC. 165-241)



Não tendo o compositor considerado que este recurso harmónico, só por si, garantiria ao ouvinte uma relação com o período pretendido, reforça a citação com uma intervenção de piano em quiálteras (Fig. 165), com uma textura próxima aos arquétipos do repertório pianístico romântico representado em parte pelo compositor Franz Liszt, utilizando extensivamente movimentos melódicos por 8.<sup>as</sup> (Fig. 166).



FIG. 165 - *ELI, ELI* - PARTE A - CC. 189-207 - EXTENSÃO À CITAÇÃO ESTILÍSTICA 6 (PIANO).

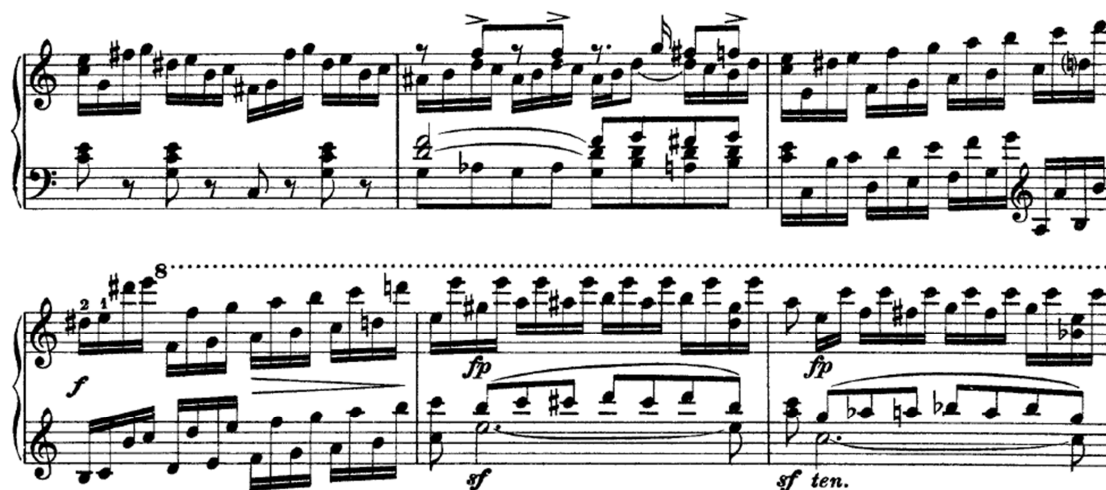


FIG. 166 - FRANZ LISZT - *ÉTUDE EN 12 EXERCICES* - NO. 1, C MAJOR - CC. 7-12

Sob o plano sonoro da citação, o Tema 2 é exposto mais uma vez, inicialmente num *solí* do clarinete 1 com o trompete 1 (cc. 168-183), prosseguindo para a tessitura grave, no fagote 2,

saxofone tenor, trombones 1 e 2 e eufônio 1. Este tema, que representa simbolicamente a dúvida, inicia-se em tensão, não estando subordinado à harmonia da citação simultânea. Gradualmente vai sendo integrado na harmonia, de maneira a que a sua última nota faça já parte do plano harmónico global.

Terminada a intervenção do piano, a partir do compasso 208 e até ao final da secção, deixa de haver planos díspares simultâneos, concentrando-se o foco da atenção num único plano, correspondente ao último B da Citação do *Agnus Dei*. A gestão deste último trecho faz um crescendo através da introdução de instrumentos e aumento da intensidade, que culmina num *tutti* massivo, nos compassos 232 a 241, sobre uma cadência conclusiva, com movimento plagal do baixo, e conducente a um acorde de 5.<sup>a</sup> vazia, que antecipa o ambiente modal que domina a Parte B da obra.

## PARTE B

O Motivo 1 serve como separador entre a Parte A e a Parte B da obra. Para além da narrativa simbólica da obra, há poucos elementos comuns entre esta parte e as restantes. No contexto dessa narrativa, esta parte simboliza a epifania, o encontro com a espiritualidade. Está dividida em 4 secções, determinadas pelo tratamento dado a cada uma das apresentações do Tema 3 que é o elemento musical preponderante (Fig. 167).

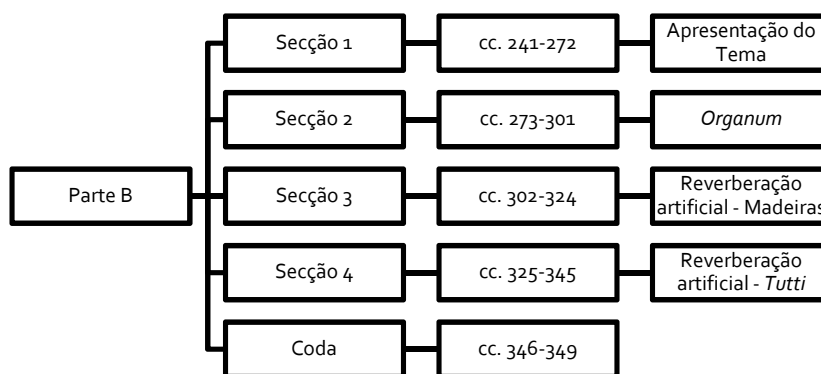


FIG. 167 - ELI, ELI - PARTE B - ESTRUTURA FORMAL.

A **Secção 1 (cc. 241-272)** estabelece, após o Motivo 1, na tessitura grave do piano, em três 8.<sup>as</sup> e *fortissimo*, o centro tonal de Lá, como *finalis* do modo dórico sobre o qual será apresentado o Tema 3. Este é construído com a intenção de ser uma última citação, aqui elencada como Citação Estilística 7, associada ao canto chão cristão medieval. É apresentado a *solo* pela trompa 1, sobre a insistência do piano na *finalis*. A proximidade ao estilo do canto chão



é garantida pela estrutura modal dórica da escala; predominância de graus conjuntos; limitação da amplitude de alturas, confinada ao modo; e insistência nos graus I (*finalis*) e V (*repercussa*). O Tema é constituído por uma frase dividida em dois períodos, tendo cada um dois incisos. Todas terminam na *finalis*, e duas começam na *repercussa*, numa estrutura *abba* (Fig. 168).



FIG. 168 - *ELI, ELI* - PARTE B - TEMA 3.

A ausência de acentuações é garantida por instrução direta ao solista<sup>68</sup>, numa opção do compositor de manter a métrica de compasso, de maneira a facilitar a leitura e direção musical pelos instrumentistas que não intervêm no trecho.

A **Secção 2 (cc. 273-301)** apresenta já um tratamento harmónico do Tema, tomando-o como *cantus firmus* para a elaboração de um *organum simplex*, paralelo em intervalos de 5.<sup>a</sup> no primeiro período. O segundo período é tratado também em *organum*, desta vez oblíquo ou paralelo modificado, segundo os costumes da época (Hoppin, 1978, pp. 204-211) (Fig. 169).



FIG. 169 - *ELI, ELI* - PARTE B - TEMA TRATADO EM ORGANUM.

Estas duas vozes são distribuídas por quatro instrumentos, à distância de uma 8.<sup>a</sup> para cada par: *Cantus firmi* – eufónio 1 e trompa 1; *Vox organalis* – trombone 1 e fliscornes 1. Aos restantes instrumentistas de sopros e cordas, é dada instrução para cantarem em *ostinato* a *finalis* do modo (vozes masculinas) e a *repercussa* (vozes femininas). É introduzido ainda o carrilhão ao qual são atribuídas paulatinamente intervenções com as principais notas do modo.

<sup>68</sup> A indicação exata da partitura é “solo (metric without accents *plain chant*)”, no compasso 247.

A **Secção 3 (cc. 302-324)** apresenta o Tema em *organum* paralelo, distribuído por várias 8.<sup>as</sup>, em todos os naipes das madeiras. Com o intuito de tornar a textura sonora mais envolvente, é criada uma reverberação artificial através da manutenção de algumas das notas das duas vozes, por um período de tempo correspondente a 5 semínimas, o que, tendo em conta o andamento apresentado ( $\text{♩} = 50$ ), simula um tempo de reverberação de cerca de 3 segundos, tido como apropriado para música religiosa (Henrique, 2002, p. 775)<sup>69</sup>. A Fig. 170 apresenta, apenas com base no *cantus firmus*, um exemplo da técnica utilizada para simular a reverberação.

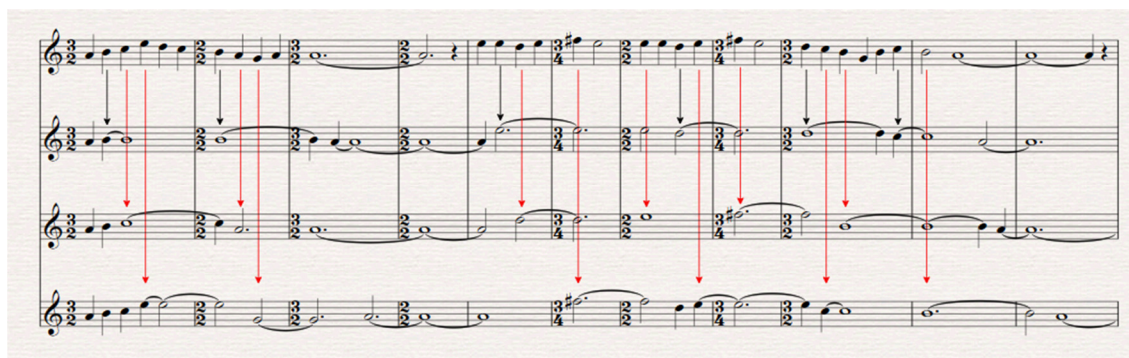


FIG. 170 - ELI, ELI - PARTE B - EXEMPLO DE TÉCNICA DE SIMULAÇÃO DE REVERBERAÇÃO ARTIFICIAL.

O único elemento musical que acresce a esta nova exposição do Tema é a manutenção do carrilhão, nos moldes que vinham da secção anterior. Verifica-se no entanto que as indicações da métrica de compasso passaram a ser irregulares, abandonando a homogeneidade do 2/2 anterior. A razão para esta mudança prende-se com o facto de estarem muitos mais instrumentistas ligados ao Tema, e haver necessidade de garantir a irregularidade da acentuação intrínseca ao canto chão.

A **Secção 4 (cc. 325-345)** prossegue com a mesma técnica de reverberação artificial, mas estendida à maioria dos metais, abrangendo assim a quase totalidade do *tutti*. Os instrumentos de tessitura grave passam a garantir pedais na *finalis* e *repercu*sa do modo, enquanto os tímpanos, caixa e tam-tam fazem um longo crescendo de intensidade em trémulo. O piano e o carrilhão apresentam *ostinati* rítmicos de duração fixa, contrastando com a irregularidade da duração das frases. O todo orquestral produz um efeito envolvente e massivo que conduz à coda final.

<sup>69</sup> O gráfico de referência no livro citado indica um tempo de reverberação apropriada para música religiosa entre cerca de 2 e 3,5 segundos. Tendo em consideração que o tempo de reverberação não corresponde exatamente à percepção da reverberação pelo ouvinte, que será menor, e que há ainda a acrescentar a reverberação da sala onde a peça venha a ser executada, procurou-se um tempo médio aproximado, que permitisse traduzir o contexto acústico de uma grande igreja.

A Coda (cc. 346-349) provoca simbolicamente um regresso à dúvida, criando um último momento de tensão. Todo o *tutti* orquestral está em intensidade forte, apenas com as notas Lá e Mi, enquanto os saxofones (alto 1 e tenores), trompas (*campana in alto*) e eufónios, em *fff*, fazem um último apelo ao fragmento 1, em apogiatura sobre o sexto grau diminuído do modo (Fá). A eficácia desta tensão é garantida pela inexistência desta nota em toda a Parte B da obra, que dura cerca de 5 minutos e, à exceção deste Fá, usa apenas as notas do modo dórico de Lá.



FIG. 171 - ELI, ELI - CODA - CC. 346-349 - REDUÇÃO.

Termina assim a narrativa simbólica, com este último chamamento à dúvida, do qual se retira a ligação com o título da obra. A metáfora liga-se ao relato bíblico, na medida em que, próximo que está o momento da consumação, surge uma manifestação de dúvida refletido na frase "Eli, Eli, lema sabacthani?".

## PARTITURA DE *ELI, ELI* - VERSÃO PARA BANDA

A partitura aqui apresentada é uma redução gráfica da partitura comercialmente editada por Molenaar Editions BV. Como em *Double Concertino*, antecede à partitura umas breves notas de programa sobre a obra e sobre o compositor, assim como a instrumentação detalhada.

Também à semelhança de *Double Concertino*, foram retiradas à edição original as pautas dos instrumentos que não intervêm no trecho atribuído a cada página, procurando o minimizar os efeitos da redução para A.4 A edição foi feita por computador, no software Sibelius, Versão 7.1.3. Como é indicado no canto superior da primeira página, acautela-se que todos os instrumentos se encontram transpostos, apesar da inexistência de armação de clave, justificada pela frequente ausência de tonalidade.

TRANSPONDED SCORE

**Eli, Eli**  
for Symphonic Band

Luis Cardoso, op. 31 (2010)

**Lento**  $\text{♩} = 50$   
solo rubato ad lib come cadenza

English Horn in F

Alto Saxophone 1, 2 in E $\flat$

Fl. 1, 2

Eng. Hn.

B. Cl.

Alto Sax. 1, 2

Ten. Sax. 1, 2

Bari. Sax.

Flug. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tbn. 3, Bass

Vc.

S. Bass

Pno.

Susp. Cymb.

Sul tasto, senza vibrato

scraped with triangle beater

2

Ob. 1,2

6

7

8

9

10

11

*p*

*p*

E♭ Cl.

6

*ff*

Cl. 1,2

*ppp*

Cl. 3,4

play the fragments randomly, with a short pause between them. Keep the notes short, but not too fast.

B. Cl.

6

7

8

9

10

11

*mp*

*ppp*

*mp*

Hn. 1,2

*p*

7

8

3

Hn. 3,4

*p*

7

8

3

Tpt. 1,2

*p*

*ppp*

Tpt. 3,4

*p*

*ppp*

Flug. 1,2

Tbn. 1,2

*p*

*ppp*

Tbn. 3, Bass

*p*

*ppp*

Euph. 1,2

*mf*

*mf*

Vc.

S. Bass

Pno.

*f*

*f*

Vib.

Vibraphone slow motor (bend)

*mf*

regular mallets

Timp.

*pp*

Susp. Cymb.

scraped with triangle beater

*f*

12 13 14 15 16 17 18 3

Picc. *p* *ppp*

Fl.1,2 *p* *ppp* *mf*

Bsn.1,2 *mf* *mf*

E♭ Cl. *fp* *ff* *p* *ff* *fp* *ff* *p* *ff*

Cl.1,2 *pp*

Cl.3,4 *pp*

B. Cl. *ppp* *pp*

Sop. Sax.

Alto Sax.1,2 *f*

Ten. Sax.1,2 *f*

Tpt.1,2 *fp* *ff* *p* *ff* solo harmon mute

Tbn.1,2 open *p*

Tbn.3,Bass open *p*

Tba. *f*

S. Bass *f*

Pno. *pp* *ppp* percussion player with triangle beater(s) between the strings

Vib. arco *pp* motor off, mallets

Timp.

Susp. Cymb. *f* Handbells well attached, strike and run

Pno. *ppp* Piano with triangle beater(s) between the strings of the Piano ask the pianist to operate the pedal

4

19 20 21 22

Picc.

*f* *ff* *f* *ff*

Fl.1,2

(flattz.) *p*

*f* *ff* *p* *ff* *mf* *f* *ff* *p* *ff* *ff*

Sop. Sax.

Alto Sax.1,2

Ten. Sax.1,2

19 tutti tight cup mute 20 21 22

Tpt.1,2

*mf* *f*

Tpt.3,4

*mf* *f*

Tbn.1,2

*mf* *f*

Tbn.3,Bass

*mf* *f*

Pno.

*f*

Vib.

*ff* *p*

motor on, arco

Timp.

*pp*

H-bells.

Whip

*ff*

Pno.

Ratchet

*f*



23 24 25 26 27 28 29 30 5

E♭ Cl. *pp*

Cl.1,2 *pp pp*

Cl.3,4 *pp pp*

B. Cl. *pp*

Bari. Sax. *mf* *p* *mf* *f* *mf* *p*

Hn.1,2 *p* *ppp*

Hn.3,4 *p* *ppp*

Flug.1,2 *mf*

Vc. *mf* *p* *mf* *f* *mf* *p*

S. Bass *pizz.* *pp*

Pno. *pp*

Timp.

6 Allegro moderato  $\text{♩} = 100$

31 32 33 34 35

Picc.

E♭ Cl.

Cl.1,2

Cl.3,4

B. Cl.

Alto Sax.1,2

Ten. Sax.1,2

Bari. Sax.

Hn.1,2

Hn.3,4

Tpt.1,2

Tpt.3,4

Flug.1,2

Tbn.1,2

Tbn.3,Bass

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Timp.

Whip

Rt.

Play

lead sax ensemble, repeat until conductors cut

with the sax ensemble leader, repeat until conductors cut

with the sax ensemble leader, repeat until conductors cut

flattz. (open)

flattz. (open)

arco

pizz.

arco

pizz.

Cymbals

Snare Drum

36 37 38 39 40 41 7

Picc. *f*

Fl.1,2 *mf* *f*

Ob.1,2 *f*

Bsn.1,2 *ff*

Cl.1,2

Cl.3,4

B. Cl.

Alto Sax.1,2

Ten. Sax.1,2

Bari. Sax.

Hn.1,2 *fp*

Hn.3,4 *fp*

Tpt.1,2 *fp*

Tpt.3,4 *fp*

Tbn.1,2 *ff*

Tbn.3,Bass *ff*

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Vib. Xylophone *fff*

Cym. Tom-Toms *fff*

S. D. Bass Drum (with timpani medium hard mallets) *fff*

8

42 43 44 45 46 47 48 49

Picc. *ff*

Fl.1,2 *ff*

Ob.1,2 *ff*

Eng. Hn. *ff*

Bsn.1,2 *ff*

E♭ Cl. *ff*

Cl.1,2 *f* *ff*

Cl.3,4 *f* *ff*

B. Cl. *f* *ff*

Sop. Sax. *ffp*

Ten. Sax. 1,2 *ff*

Bari. Sax. *ffp*

I In.1,2 *fp*

Hn.3,4 *fp*

Tpt.1,2 *fp*

Tpt.3,4 *fp*

Flug.1,2 *f*

Tbn.1,2 *f*

Tbn.3,Bass *f*

Euph.1,2 *f*

Tba. *f*

Vc. *arco* *ffp*

S. Bass *f* *ffp*

Pno. *f* *ff*

Xyl. *f*

Tim. *very hard mallets* *ff*

Toms *Whip* *ff*

B. D. *Snare Drum* *mf* *ff* *ffp*

*RSRS=Rim Shot*

*bouché*

*(mute)*

*arco*



10

57 58 59 60 61 62 63

Picc. *mf* Plastic Bag

Fl.1,2 *mf* Plastic Bag

Ob.1,2 *mf* Plastic Bag

Eng. Hn. *mf* Plastic Bag

Bsn.1,2 *ff* Plastic Bag

E♭ Cl. *mf* Plastic Bag

Cl.1,2 *mf* Plastic Bag

Cl.3,4 *mf* Plastic Bag

B. Cl. *mf* Plastic Bag

Sop. Sax. *mf* Plastic Bag

Alto Sax.1,2 *mf* Plastic Bag

Ten. Sax.1,2 *mf* Plastic Bag

Bari. Sax. *mf* Plastic Bag

Hn.1,2 *ff*

Hn.3,4 *ff*

Tpt.1,2 *ff*

Tpt.3,4 *ff*

Tbn.3,Bass *ff* marcato

Euph.1,2 *mf* marcato

Tba. *mf* marcato

Vc. *pizz.* *ff* arco *mf*

S. Bass *pizz.* *ff* arco *mf*

Pno. *ff* *f*

Timpani *regular mallets* *ff* *mf*

Whip *ff* *mf*

64 65 66 67 68 69 70 11

Picc.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

Sop. Sax.

P.B.

P.B.

P.B.

Tbn.3,Bass

Euph.1,2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Timp.

Toms

*mf*

*mf*

*mf*

12

Picc.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

Sop. Sax.

P.B.

P.B.

P.B.

Tbn.3,Bass

Euph.1,2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Timp.

Toms

*mf* *mf* *mf* *mf* *f* *mf* *mf* *mf* *mf*



78 79 80 81 82 83 84 85 13

Picc.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

Sop. Sax.

P.B.

P.B.

P.B.

Hn.1,2

Hn.3,4

Tbn.1,2

Tbn.3,Bass

Euph.1,2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Timp.

Toms

S. D.

14

86 87 88 89 90 91 92 93

Picc.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

Sop. Sax.

P.B.

P.B.

P.B.

Hr. 1,2

Hr. 3,4

Tpt. 1,2

Tpt. 3,4

Tbn. 1,2

Tbn. 3,Bass

Euph. 1,2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Timp.

S. D.

94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 15

Picc. Flute

P.B. Oboe *mf*

P.B. English Horn

P.B. Bassoon

P.B. Clarinet in Eb *f*

P.B. Clarinet in Bb

P.B. Clarinet in Bb *mf*

P.B. Bass Clarinet in Bb *mf*

Sop. Sax. Alto Saxophone

P.B. Tenor Saxophone *mf*

P.B. Baritone Saxophone

Hn.1,2

Hn.3,4

Tpt.1,2

Tpt.3,4

Flug.1,2

Tbn.1,2

Tbn.3,Bass

Euph.1,2

Tba.

Vc. *pizz.*

S. Bass *ff*

Pno. *ff*

Xyl. *ff*

Timp. *ff*

Toms *ff*

S. D. *f*

RS





18

124 125 126 127 128 129

Picc. *ff*

Fl.1,2 *ff* shhh!!

Ob.1,2 *ff* shhh!!

Eng. Hn. *ff* shhh!!

Bsn.1,2 *ff* shhh!!

E♭ Cl. *ff*

Cl.1,2 *ff* shhh!!

Cl.3,4 *ff* shhh!!

B. Cl. *ff* shhh!!

Sop. Sax. *ff*

Alto Sax.1,2 *ff*

Ten. Sax.1,2 *ff*

Bari. Sax. *ff*

Hn.1,2 *ff*

Hn.3,4 *ff*

Tpt.1,2 *ff*

Tpt.3,4 *ff*

Flug.1,2 *ff* shhh!!

Tbn.1,2 *ff* shhh!!

Tbn.3,Bass *ff* shhh!!

Euph.1,2 *ff* shhh!!

Tba. *ff* shhh!!

Vc. *ff* shhh!!

S. Bass *ff* shhh!!

Pno. *ff*

Timp. *ff*

Toms *ff*

Dr. *ff*

Claves

(RS-Rim Shot) RS RS RS RS RS RS RS RS

play as written

130 131 132 133 134 19

Fl.1,2

Ob.1,2

Cl.1,2

Cl.3,4

Alto Sax.1,2

Ten. Sax.1,2

Bari. Sax.

Hn.1,2

Hn.3,4

Tbn.1,2

Tbn.3,Bass

Euph.1,2

Vc.

S. Bass

Pno.

Xyl.

Clv.

Toms

Dr.

*f*

*p*

*mp*

play as written

*f*

Cabasa

(side)

20

Fl.1,2

Ob.1,2

Cl.1,2

Cl.3,4

Alto Sax.1,2

Ten. Sax.1,2

Bari. Sax.

Hn.1,2

Hn.3,4

Euph.1,2

Vc.

S. Bass

Pno.

Cab.

Clv.

Toms

Dr.

135 136 137 138 139



140 141 142 143 144 21

Fl.1,2

Ob.1,2

Cl.1,2

Cl.3,4

Alto Sax.1,2

Ten. Sax.1,2

Bari. Sax.

Hn.1,2

Hn.3,4

Euph.1,2

Vc.

S. Bass

Pno.

Cab.

Clv.

Toms

Dr.

*p* *mp*

22

Fl.1,2

Ob.1,2

Cl.1,2

Cl.3,4

Alto Sax.1,2

Ten. Sax.1,2

Bari. Sax.

Hr.1,2

Hr.3,4

Tpt.1,2

Tpt.3,4

Tbn.1,2

Tbn.3,Bass

Euph.1,2

Vc.

S. Bass

Pno.

Cab.

Clv.

Toms

Dr.

145 146 147 148 149

*p* *mf*

150 151 152 153 154 23

Fl.1,2

Ob.1,2

Cl.1,2

Cl.3,4

Hn.1,2

Hn.3,4

Tpt.1,2

Tpt.3,4

Tbn.1,2

Tbn.3,Bass

Euph.1,2

Vc.

S. Bass

Pno.

Cab.

Clv.

Toms

Dr.

24

Fl.1,2

Ob.1,2

Cl.1,2

Cl.3,4

B. Cl.

Hn.1,2

Hn.3,4

Tpt.1,2

Tpt.3,4

Tbn.1,2

Tbn.3,Bass

Euph.1,2

Vc.

S. Bass

Pno.

Cab.

Clv.

Toms

Dr.

155

156

157

158

159

*f*

*ff*

*pp*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 155 through 159. It features a large orchestra. Measures 155-156 are dominated by rapid triplet passages in the woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets) and a strong, sustained low-frequency sound from the Horns, Euphoniums, and Cellos/Double Basses, marked with *ff* (fortissimo). Measures 157-159 show a shift in texture, with the woodwinds continuing their patterns while the brass and strings provide a more rhythmic and harmonic foundation, marked with *pp* (pianissimo) in some sections. The percussion section (Cymbal, Chimes, Tom-toms, Drums) enters in measure 157 with a steady, rhythmic pattern.

160 161 162 163 164 165 166 167 25

Fl.1,2

Ob.1,2

Bsn.1,2

Cl.1,2

Cl.3,4

B. Cl.

Alto Sax.1,2

Ten. Sax.1,2

Bari. Sax.

Hn.1,2

Hn.3,4

Euph.1,2

Vc.

S. Bass

Pno.

Cab.

Clv.

Toms

Dr.

*p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp*

26

168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180

Fl.1,2 *mp*

Ob.1,2 *mp*

Bsn.1,2 *p* *mp*

Cl.1,2 *sol: with trumpet 1* *p* *mp* *p*

Cl.3,4 *p* *mp* *p*

B. Cl. *p* *mp*

Alto Sax.1,2 *p* *mp* *p*

Ten. Sax.1,2 *p* *mp*

Bari. Sax. *p* *mp*

Hn.1,2 *p*

I Hn.3,4 *p*

Tpt.1,2 *sol: with clarinet 1*

Tbn.3,Bass *p*

Euph.1,2

Tba. *p*

181 182 183 184 185 186 187 188 189 27

Fl.1,2 *p cresc. poco a poco*

Ob.1,2 *p cresc. poco a poco*

Bsn.1,2 *f f f p cresc. poco a poco*

Cl.1,2 *mf f p mf f p cresc. poco a poco*

Cl.3,4 *mf f p mf f p cresc. poco a poco*

B. Cl. *f f p cresc. poco a poco*

Alto Sax.1,2 *mf f p mf f p cresc. poco a poco*

Ten. Sax.1,2 *f f f f p cresc. poco a poco*

Bari. Sax. *f f p cresc. poco a poco*

Hn.1,2 *mf f p mf f*

Hn.3,4 *mf f p mf f*

Tpt.1,2 *p cresc. poco a poco*

Tpt.3,4 *p cresc. poco a poco*

Tbn.1,2 *f f f p cresc. poco a poco*

Tbn.3,Bass *mf f p mf f p cresc. poco a poco*

Euph.1,2 *f f f*

Tba. *mf f p mf f*

Pno. *f*





197 198 199 200 201 202 203 29

Fl.1,2

Ob.1,2

Bsn.1,2

Cl.1,2

Cl.3,4

B. Cl.

Alto Sax.1,2

Ten. Sax.1,2

Bari. Sax.

Hn.1,2

Hn.3,4

Tbn.3,Bass

Euph.1,2

Tba.

Pno.

204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215

Bsn.1,2 *f* *p* *mp*

Cl.1,2 *mf* *f* *p* *mp*

Cl.3,4 *mf* *f* *p* *mp*

B. Cl. *f* *p* *mp*

Alto Sax.1,2 *mf* *f* *p* *mp*

Ten. Sax.1,2 *f* *p* *mp*

Bari. Sax. *f* *p* *mp*

Hn.1,2 *mf* *f* *mp*

Hn.3,4 *mf* *f* *mp*

Tbn.3,Bass *mf* *f* *mp*

Euph.1,2 *f*

Tba. *mf* *f* *mp*

Pno.

216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229

Fl.1,2 *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

Ob.1,2 *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

Bsn.1,2 *p* *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

E♭ Cl. *mf cresc.*

Cl.1,2 *p* *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

Cl.3,4 *p* *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

B. Cl. *p* *mp* *p cresc.*

Sop. Sax. *mf cresc.*

Alto Sax.1,2 *p* *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

Ten. Sax.1,2 *p* *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

Bari. Sax. *p* *mp*

Hn.1,2 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

Hn.3,4 *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

Tpt.1,2 *p cresc.* *mf cresc.*

Tpt.3,4 *p cresc.* *mf cresc.*

Flug.1,2 *mf cresc.*

Tbn.1,2 *mf cresc.*

Tbn.3,Bass *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

Euph.1,2 *p cresc.* *mf cresc.*

Tba. *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

S. Bass *arco* *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

32 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 **Tempo primo**  $\text{♩} = 50$

Picc. *ff*

Fl.1,2 *ff*

Ob.1,2 *ff*

Eng. Hn. *ff*

Bsn.1,2 *ff*

E♭ Cl. *ff*

Cl.1,2 *ff*

Cl.3,4 *ff*

B. Cl. *ff*

Sop. Sax. *ff*

Alto Sax.1,2 *ff*

Ten. Sax.1,2 *ff*

Bari. Sax. *ff*

Hn.1,2 *ff*

Hn.3,4 *ff*

Tpt.1,2 *ff*

Tpt.3,4 *ff*

Flug.1,2 *ff*

Tbn.1,2 *ff*

Tbn.3,Bass *ff*

Euph.1,2 *ff*

Tba. *ff*

Vc. *ff*

S. Bass *ff*

Pno. *ff*

242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 33

solo (metric without accents *plain chant*)

Hn.1,2

Pno.

Glockenspiel

Cab.

Toms

*ff*

*ff* scrath very quickly with triangle beater and let ring

==

258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271

Hn.1,2

Pno.

Glock.

Tubular Bells

*ff*

320



36

Picc. 301 302 *tenuto quasi legato* 303 304 305 306 307 308 309 310

Fl.1,2 *mf* *tenuto quasi legato*

Ob.1,2 *tenuto quasi legato*

Eng. Hn. *mf* *tenuto quasi legato*

Bsn.1,2 *tenuto quasi legato*

E♭ Cl. *mf* *tenuto quasi legato*

Cl.1,2 *tenuto quasi legato*

Cl.3,4 *tenuto quasi legato*

B. Cl. *mf* *tenuto quasi legato*

Sop. Sax. *mf* *tenuto quasi legato*

Alto Sax.1,2 *tenuto quasi legato*

Ten. Sax.1,2 *tenuto quasi legato*

Bari. Sax. *mf* *tenuto quasi legato*

Hn.1,2 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310

Flug.1,2

Euph.1,2

Tub. B. 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310



311 312 313 314 315 316 317 318 319 37

Picc.

Fl.1,2

Ob.1,2

Eng. Hn.

Bsn.1,2

E♭ Cl.

Cl.1,2

Cl.3,4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.1,2

Ten. Sax.1,2

Bari. Sax.

Tub. B.

38

Picc. 320 321 322 323 324 325 326 327

Fl.1,2

Ob.1,2

Eng. Hn.

Bsn.1,2 *f* breathe *ad libitum*

E♭ Cl.

Cl.1,2 *f*

Cl.3,4 *f* breathe *ad libitum*

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.1,2 *f*

Ten. Sax.1,2 *f* breathe *ad libitum*

Bari. Sax.

Hn.1,2 320 321 322 323 324 325 *f* 326 327

Hn.3,4 *f*

Tpt.1,2 *f*

Tpt.3,4 *f*

Flug.1,2 *f*

Tbn.1,2 *f*

Tbn.3,Bass *f*

Euph.1,2 *f* breathe *ad libitum*

Tba. *f* tenuto quasi legato

Vc. *f* (single player - a due corde, two or more players - *divisi*)

S. Bass *f*

Pno. *f*

Tub. B.

Clv. *ppp* cresc. poco a poco

T.-L. *ppp* cresc. poco a poco

Dr. *ppp* cresc. poco a poco

*ppp* cresc. poco a poco

328 329 330 331 332 333 334 39

Picc.

Fl.1,2

Ob.1,2

Eng. Hn.

Bsn.1,2

E♭ Cl.

Cl.1,2

Cl.3,4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.1,2

Ten. Sax.1,2

Bari. Sax.

Hn.1,2

Hn.3,4

Tpt.1,2

Tpt.3,4

Flug.1,2

Tbn.1,2

Tbn.3,Bass

Euph.1,2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Tub. B.

Timp.

T.-L.

S. D.

*mf cresc. poco a poco*

*mf cresc. poco a poco*

*mf cresc. poco a poco*

40

335 336 337 338 339 340

Picc.

Fl.1,2

Ob.1,2

Eng. Hn.

Bsn.1,2

E♭ Cl.

Cl.1,2

Cl.3,4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.1,2

Ten. Sax.1,2

Bari. Sax.

Hn.1,2

Hn.3,4

Tpt.1,2

Tpt.3,4

Flug.1,2

Tbn.1,2

Tbn.3,Bass

Euph.1,2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Tub. B.

Timp.

T.-t.

S. D.

*f cresc. poco a poco*

*f cresc. poco a poco*

*f cresc. poco a poco*

341 342 343 344 41

Picc.

Fl.1,2

Ob.1,2

Eng. Hn.

Bsn.1,2

E♭ Cl.

Cl.1,2

Cl.3,4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.1,2

Ten. Sax.1,2

Bari. Sax.

Hn.1,2

Hn.3,4

Tpt.1,2

Tpt.3,4

Flug.1,2

Tbn.1,2

Tbn.3,Bass

Euph.1,2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Tub. B.

Timp.

T. t.

S. D.

42 345 346 breathe ad libitum 347 348 349

Picc. *sempre f* *cresc.* *ff*

Fl. 1,2 breathe ad libitum *ff*

Ob. 1,2 breathe ad libitum *cresc.* *ff*

Eng. Hn. *sempre f* *cresc.* *ff*

Bsn. 1,2 *sempre f* *cresc.* *ff*

E♭ Cl. *sempre f* *cresc.* *ff*

Cl. 1,2 breathe ad libitum *ff*

Cl. 3,4 breathe ad libitum *cresc.* *ff*

B. Cl. *sempre f* *cresc.* *ff*

Sop. Sax. breathe ad libitum *ff*

Alto Sax. 1,2 *ff* *cresc.* *ff*

Ten. Sax. 1,2 *ff* *cresc.* *ff*

Bari. Sax. *ff* *cresc.* *ff*

Hn. 1,2 345 *sempre f* 347 348 349 *ff*

Hn. 3,4 breathe ad libitum *ff*

Tpt. 1,2 breathe ad libitum *cresc.* *ff*

Tpt. 3,4 breathe ad libitum *cresc.* *ff*

Flug. 1,2 breathe ad libitum *cresc.* *ff*

Tbn. 1,2 breathe ad libitum *cresc.* *ff*

Tbn. 3, Bass breathe ad libitum *cresc.* *ff*

Euph. 1,2 *ff* *cresc.* *ff*

Tba. *ff* *cresc.* *ff*

Vc. *sempre f* *cresc.* *ff*

S. Bass *sempre f* *cresc.* *ff*

Pno. *ff* *cresc.* *ff*

Tub. B. *ff* *cresc.* *ff*

Timp. *ff* *cresc.* *ff*

T.-t. *ff* *cresc.* *ff*

S. D. *ff* *cresc.* *ff*

## RELATÓRIO DA TRANSCRIÇÃO DE *ELI, ELI* DE LUÍS CARDOSO

A transcrição de *Eli, Eli* representa um desafio considerável, atendendo à diversidade estilística da obra, assim como à complexidade da sua instrumentação. Comparativamente às obras de outros compositores analisadas, aproxima-se mais de *Music for Prague 1968* ao nível da orquestração, pela acuidade dada ao idioma próprio de cada instrumento e pelo recurso a vários planos sonoros simultâneos, desagregados de uma lógica horizontal que não a da definição da duração. Por outro lado, há secções com semelhanças a *Lost Vegas*, pelo recurso frequente à atribuição de elementos musicais a blocos de instrumentos com afinidades de naipe e algum recurso a *ostinati*. Tem uma relação mais afastada com *Theme and Variations*, por não usar de muita densidade contrapontística agregada a uma lógica harmónica tonal, nem fragmentar motivos distribuindo-os por vários instrumentos de características díspares. No entanto, através da investigação realizada, é legítimo presumir que Schönberg tenha construído as suas versões a partir de um esboço inicial ao qual não atribuiu instrumentação, o que estabelece um princípio diferenciador em relação às outras obras e justifica uma transcrição em que a manutenção integral tenha menor frequência. De facto, pode-se considerar que Schönberg não fez uma transcrição da obra de banda para orquestra, mas sim duas transcrições do esboço inicial, cada uma para um efetivo instrumental diferente. A particularidade de em *Eli, Eli* haver uma citação de uma obra anterior permite uma abordagem similar, tendo sido considerada e efetivada a opção de produzir algumas das secções da versão para orquestra, não a partir da versão para banda, mas sim a partir da obra anterior ou de esboços das ideias originais, despidos de instrumentação.

A primeira decisão tomada em relação à transcrição de *Eli, Eli* foi a definição do efetivo orquestral. À semelhança das opções tomadas nas duas obras mais recentes analisadas (*Music for Prague 1968* e *Lost Vegas*), optou-se por uma instrumentação para orquestra sinfónica completa, com a seguinte constituição<sup>70</sup>:

- Madeiras: Piccolo; Flute 1,2; Oboe 1,2; Cor Anglais; Clarinet in Eb; Clarinet in Bb; Bass Clarinet in Bb; Bassoon 1,2; Contrabassoon.
- Metais: Horn in F 1,2,3,4; Trumpet in Bb 1,2,3,4; Trombone 1,2; Bass Trombone; Tuba.
- Percussão (4 instrumentistas): Percussion 1 (Timpani, Claves); Percussion 2 (Suspended Cymbal, Handbells, Whip, Crash Cymbals, 3 Tom-Toms, Tam-Tam,

---

<sup>70</sup> Opta-se por nomear os instrumentos de acordo com as nomenclaturas da partitura, em inglês. A opção de usar esta língua nas indicações da partitura que não correspondam a expressões italianas comumente aceites no meio musical, advém de instruções das editoras, que permitem uma melhor compreensão nos meios internacionais. A VO mantém esta opção da VB original.

Ratchet, Snare Drum, Bass Drum, Drum Set); Percussion 3 (Vibraphone, Xylophone, Cabasa, Glockenspiel, Tubular Bells); Piano.

- Cordas: Violin I (*divisi* a 3); Violin II (*divisi* a 3); Viola (*divisi* a 2), Violoncelo (*divisi* a 2), Double Bass (*divisi* a 2).

Conforme determinado pelo “Método de Realização das Transcrições” (página 127), foi mantida a forma, as intensidades e as alturas (estas com esporádicas variações de 8.<sup>a</sup>). A opção geral na transcrição instrumento para instrumento foi a da manutenção integral, tendo-se verificado desde logo que todos os instrumentos de percussão podem ser subordinados a esta técnica, incluindo o piano, sem afetar o equilíbrio sonoro do conjunto.

## INTRODUÇÃO

No compasso 3, a música atribuída aos saxofones, uma variação do Fragmento 1A (Fig. 152, pág. 270), é transcrita para violoncelos, seguindo a regra geral e atendendo à tessitura das notas. Isto impede que a nota pedal, que na VO começa no compasso 2 em violoncelos, seja mantida nestes instrumentos. Assim, opta-se por mudar essa nota pedal para os contrabaixos, criando um *divisi* com a outra nota que já lhes está atribuída por manutenção integral. Neste caso, beneficia-se do facto do efetivo de orquestra presumir mais do que um contrabaixo, contrariamente ao de banda. Outro problema de transcrição aparece no compasso 6, com os fragmentos de performance com indeterminação nos clarinetes (Fig. 154, pág. 271). A eficácia do elemento musical, que procura criar um ambiente sonoro indeterminado, timbricamente homogêneo e envolvente, exige um número considerável de instrumentistas de um mesmo naipe ou com timbres muito similares. A versão original mantém inclusivamente todos os clarinetes no primeiro registo do instrumento (registo *chalumeau*). A transcrição integral não seria possível para os três clarinetes da orquestra, por serem poucos e porque a transcrição nas mesmas alturas iria implicar diferentes registos nos instrumentos em uso na orquestra, agravando as diferenças tímbricas que existem entre eles, e que não existem na VB<sup>71</sup>. Assim, optou-se por fazer a transcrição para violinos e violas em *pizzicato*. A mesma situação se verifica com o elemento musical presente nos clarinetes (VB), a partir do compasso 14. Tem também como objetivo criar um ambiente sonoro envolvente, em cinco vozes, impossível de transpor para os clarinetes da orquestra, optando-se novamente pelas cordas, incluindo agora também os violoncelos, já que na VB é também acrescentado o clarinete baixo (Fig. 172).

<sup>71</sup> O trecho na VB está escrito apenas para os clarinetes sopranos em Sib, que se presume serem sempre, no mínimo, 9. O efetivo da VO é de apenas três, sopranino em Mib, soprano em Sib e baixo em Sib, o que determina as referidas mudanças de registo na transcrição e as diferenças tímbricas entre eles.



VB

Clarinet 1, 2 In Bb  
Clarinet 3, 4 In Bb  
Bass Clarinet in Bb  
pp

VO

Violin I (a)  
Violin I (b)  
Violin II (a)  
Violin II (b)  
Viola (a)  
Viola (b)  
Violoncello (a)  
Violoncello (b)  
pp arco

FIG. 172 - ELI, ELI - VB-VO - CC. 14- CLARINETES PARA CORDAS.

Nos compassos 15 a 18, para além da manutenção integral do contrabaixo e tuba, o elemento musical que lhes está atribuído, uma inversão do Fragmento 1A, é também atribuído ao contrafagote em adenda tímbrica, reforçando a tessitura grave da textura da orquestra. A técnica de adenda tímbrica foi usada como regra para o contrafagote nesta transcrição, considerando o equilíbrio sonoro do conjunto, dado que se presume haver apenas uma tuba na orquestra, o que resulta numa intensidade inferior à de banda, onde se presume haver, pelo menos, duas.

O facto de se ter atribuído às cordas a música dos clarinetes, referida anteriormente, faz com que estas não estejam disponíveis para substituir os saxofones, que iniciam outra variação, harmonizada a 5 vozes, do Fragmento 1A no compasso 18. Assim, e procurando manter alguma homogeneidade tímbrica, este elemento é transcrito para oboés, corne inglês e clarinetes, procurando destacar a voz mais aguda com os dois oboés em uníssono.

Uma situação semelhante à ilustrada pela Fig. 172, acontece nos compassos 24 a 31, tendo sido tomadas as mesmas opções, mas libertando o violoncelo para garantir a transcrição integral da variação do Tema 1 que ocorre em simultâneo.

No compasso 32, há um elemento musical na VB disperso entre saxofones, clarinete em Mib e flautim, que procura uma rutura abrupta e agressiva com o ambiente sonoro anterior. A fim de garantir a agressividade e amplitude dinâmica dos saxofones na tessitura grave, para além de distribuir o elemento pelas cordas, duplicou-se o clarinete em Mib com o clarinete 1, os oboés e as flautas (estas uma 8.<sup>a</sup> acima) (Fig. 173).

VB
VO




FIG. 173 - ELI, ELI - VB-VO - C. 32 - REDISTRIBUIÇÃO DE ELEMENTO MUSICAL.

## PARTE A

No início da Parte A, o principal desafio coloca-se na transcrição da Citação Estilística 1 (Fig. 158, pág. 274), a “Valsa do Realejo”, originalmente escrita para o naipe de saxofones, excluindo o soprano. Foram tidas em consideração as seguintes preocupações:

- A Citação deveria ter homogeneidade tímbrica, e ser mantida nos aerofones de palheta, pela maior aproximação ao arquétipo sonoro do realejo;
- O segundo plano musical, baseado no Fragmento 2 (Fig. 156, pág. 272) está atribuído na VB aos clarinetes, que é o naipe homogéneo com maior quantidade de instrumentistas, garantindo a maximização da intensidade *fortissimo* atribuída a este elemento musical. Deveria ser transcrita para um grande número de instrumentistas, de maneira a garantir o equilíbrio relativo do conjunto, mas ao mesmo tempo manter homogeneidade tímbrica.

Assim, optou-se por não transcrever os saxofones para as cordas, como seria espectável, e distribuir as cinco vozes superiores pelos clarinetes em Mib e em Sib, as duas vozes intermédias pelos fagotes e a voz grave no clarinete baixo. No outro plano a transcrição foi feita de clarinetes para cordas, garantindo um grande número de instrumentistas com o mesmo timbre (Fig. 174).

VB

Clarinet 1,2 in Bb 33 34 35 36

Clarinet 3,4 in Bb

Bass Clarinet in Bb

**ff**

lead sax ensemble, repeat until conductors cut

Alto Saxophone 1,2 in Eb

Tenor Saxophone 3 in Bb

Baritone Saxophone

**mf**

with the sax ensemble leader, repeat until conductors cut

with the sax ensemble leader, repeat until conductors cut

**mf**

VO

Clarinet in Eb 33 34 35 36

Clarinet in Bb

Bass Clarinet in Bb

Bassoon 1,2

**mf**

Clarinets and bassoons, play out of orchestra beat lead by clarinet in Bb. Repeat until conductors cut.

Lead Clarinets and bassoons ensemble, play out of orchestra beat repeat until conductors cut

**mf**

Clarinets and bassoons, play out of orchestra beat lead by clarinet in Bb. Repeat until conductors cut.

**mf**

Clarinets and bassoons, play out of orchestra beat lead by clarinet in Bb. Repeat until conductors cut.

**mf**

**Allegro moderato** = 100

Violin I (a) 33 senza sordino 34 35 36

Viola (a)

**ff**

FIG. 174 - ELI, ELI - VB-VO - CC. 33-36 - CITAÇÃO ESTILÍSTICA 1

A transcrição da Citação Estilística 2 (Fig. 161, pág. 275) levanta problemas semelhantes. As premissas a ter em conta foram:

- O objetivo original, na parte melódica, foi uma síntese de timbres díspares (eufónio, saxofone soprano e flautim), que resultasse como um timbre novo;
- Seria necessário assegurar a distribuição estrita das alturas, não havendo transposições de 8.<sup>a</sup>, pois a música original presumia intervalos relacionados com a série de harmónicos de cada nota.

Não sendo possível transcrever o saxofone soprano e eufónio para orquestra, por não serem instrumentos comuns, a regra seria fazer a transcrição para cordas. Esta opção prejudicaria:

- A variedade de timbres constituintes do elemento musical;
- A fusão dos timbres, já que a disparidade do timbre das cordas em relação ao flautim, nomeadamente nos transitórios de ataque, dificilmente assegurariam qualquer associação sonora.

Assim, a opção tomada foi a de transcrever integralmente o flautim, transcrever o saxofone soprano para oboé e o eufónio para fagote<sup>72</sup>.

Na Ponte 2 (cc. 95-104) há a salientar também algumas das opções tomadas, fora das regras em premissa:

- Na transcrição dos acordes nos 4 trombones da VB (cc. 97-101), havendo só três na formação de orquestra, optou-se por acrescentar a tuba na VO, de maneira a manter a maior homogeneidade tímbrica possível;
- Na transcrição do saxofone alto 1, com uma intervenção isolada no compasso 100, optou-se por, em alternativa às cordas, atribuir o fragmento ao corne inglês, pela maior proximidade tímbrica;
- Nos compassos 101 a 104, a VB atribui o elemento de maior destaque aos clarinetes, harmonizados a 4 vozes. Também em alternativa às cordas e pela maior proximidade tímbrica, não havendo possibilidade de serem atribuídas todas as vozes a clarinetes na VO, optou-se por atribuir o trecho a dois oboés e dois clarinetes, colocando a voz

---

<sup>72</sup> Foi ainda considerada a opção de transcrever o eufónio para clarinete baixo, a fim de ter um timbre de palheta simples associado, no entanto, a tessitura do trecho implicaria uma alternância entre o registo grave e o registo médio do clarinete, cujos timbres têm características diferentes e portanto comprometeriam, ao longo do trecho, a unidade sintética da fusão dos três instrumentos.

principal no oboé 1, pois considerou-se o timbre do oboé mais eficaz no recorte do conjunto.

- Com o objetivo de dar maior destaque, quer à intervenção do saxofone alto no compasso 100, quer à variação do Fragmento 2 nas flautas (cc. 97-100), incluiu-se uma adenda tímbrica nas cordas, respetivamente nas violas e violinos.

A Secção 3 (cc. 105-116) inicia-se com duas citações estilísticas simultâneas (Fig. 162, pág. 277) que, sendo sobrepostas, criam um desafio de performance em criar um relevo contrapontístico que as possa diferenciar no todo sonoro. A fim de minimizar essa dificuldade, e tendo disponível o naipe das cordas que permite uma distinção tímbrica mais eficaz do que qualquer subconjunto dentro dos sopros, optou-se por fazer a transcrição da seguinte maneira:

- A Citação Barroca, originalmente alternando pares de oboés e flautas, com contínuo no violoncelo, transcreveu-se das flautas para os violinos 1 e dos oboés para os violinos 2;
- O Violoncelo manteve-se usando-se as violas como adenda tímbrica aos violoncelos, para completar o conjunto das cordas como elemento distinto.
- A Citação de Balada Jazz transcreveu-se em manutenção integral da secção rítmica (piano, bateria de jazz e contrabaixo), transcrevendo-se o solo de fliscorne para trombone, uma 8.<sup>a</sup> abaixo, para garantir a proximidade ao timbre escuro e tipo de ataque do fliscorne, assim como aumentar a diferenciação de tessitura em relação às melodias da citação barroca.

Na Ponte 3, que se segue a estas citações, mantém-se o ambiente jazzístico, sendo a linha melódica harmonizada a 5 vozes nos saxofones, um dos elementos principais, que foi transposta para o naipe de cordas.

A partir do compasso 127, o Motivo 5 (Fig. 160, pág. 274), a 4 vozes, está alternadamente atribuído dois grupos: flautas e oboés (grupo 1); clarinetes sopranos (grupo 2). Na impossibilidade de ter 4 vozes de clarinete na VO, optou-se por reconfigurar os grupos da seguinte forma: flautim, flautas e clarinete em Mib (grupo 1), oboés, corne inglês e clarinete em Sib (grupo 2) (Fig. 175).

VB

VO

FIG. 175 - *ELI, ELI* - VB-VO - CC. 127-131 - RECONFIGURAÇÃO DOS GRUPOS COM O MOTIVO 5.

Em relação ao tema da Citação Estilística 6 (Fig. 164, pág.280), que ocorre entre os compassos 132 e 164, em simultâneo à Citação Estilística 5, está atribuído na VB a trompas, eufónios e violoncelos. Para não prejudicar o equilíbrio sonoro do conjunto, o eufónio não foi transcrito para instrumento algum, mantendo-se integralmente os restantes.

Nos compassos 156 a 164 foi acrescentada uma adenda tímbrica de contrafagote à transcrição integral do clarinete baixo, com o Motivo 2 (Fig. 155, pág.271).

A transcrição da Citação Estilística 6 (Fig. 164, pág. 280) foi tratada de forma diferente das secções anteriores. Considerando que a citação tem origem no *Agnus Dei* (obra anterior do compositor), optou-se por fazer a transcrição a partir desta obra e não a partir da VB de *Eli, Eli*. Salvaguarda-se que, em *Eli, Eli* há outros materiais acrescentados à obra original (Tema 2 e

algumas vozes harmónicas acrescidas). Estes foram transcritos em manutenção integral. Sendo a obra *Agnus Dei* para coro misto a 4 vozes SATB, foi feita a transcrição para cordas, conseguindo-se assim uma melhor homogeneidade tímbrica do que a conseguida na VB.

A partir do compasso 208, o material musical cinge-se ao do *Agnus Dei*, havendo uma intenção de crescendo sonoro, quer pelas instruções de dinâmica, quer pelo acrescentar de maior quantidade de instrumentistas. As vozes corais, atribuídas às cordas, vão sendo gradualmente duplicadas por outros instrumentos até ao *Tutti* no compasso 233.

## PARTE B

A primeira secção da Parte B foi transcrita em manutenção integral. Na segunda secção, em que há na VB um *solí* tratado em *organum*, para quatro instrumentos - eufónio, trombone, fliscorne e trompa -, na impossibilidade de manter o eufónio e o fliscorne, e considerando que uma transcrição para cordas prejudicaria a fusão de timbres pretendida ao colocar quatro instrumentos da família dos metais, optou-se por manter a homogeneidade tímbrica, transcrevendo as quatro vozes para dois trombones e duas trompas.

Nas duas últimas secções, onde a harmonia resulta da sustentação do material melódico por cinco semínimas, procurando um efeito artificial de reverberação, tomou-se como ponto de partida o material melódico e não a VB de *Eli, Eli*. Este material formado por duas melodias, um *cantus firmus* e uma *vox organalis* paralela a um intervalo de 5.<sup>a</sup> perfeita. O tratamento harmónico de cada uma destas melodias, resultante do efeito de reverberação está feito a 5 vozes, sendo portanto necessárias 10 vozes para as duas melodias. Optando-se por manter a Secção 3 apenas em madeiras, como em *Eli, Eli*, não seria possível apresentar uma duplicação de 8.<sup>a</sup> de cada uma das vozes, pois o efetivo de orquestra não tem nas madeiras as 20 vozes necessárias à duplicação. Assim, optou-se por não fazer a duplicação de 8.<sup>a</sup>, atribuindo cada uma das 5 vozes das melodias aos seguintes 2 grupos:

- Grupo 1 – *Cantus Firmus*
  - Melodia – Corne inglês.
  - Reverberações artificiais – Clarinete em Sib, clarinete baixo, fagotes 1 e 2.
- Grupo 2 – *Vox Organalis*
  - Melodia – Oboé 1.
  - Reverberações artificiais – Flautas 1 e 2, oboé 2, clarinete em Mib.



Na última secção, sendo o material musical o mesmo, há o uso de todo o efetivo orquestral, o que permite apresentar cada uma das melodias em três 8.<sup>as</sup>, requerendo-se assim 30 vozes. A opção de distribuição, do mais grave para o mais agudo foi:

- Oitava 1
  - *Cantus Firmus* (Lá<sub>1</sub> – Fá#<sub>2</sub>)
    - Melodia – Trombone 2
    - Reverberações artificiais – Violoncelo *b*, fagotes 12, clarinete baixo
  - *Vox Organalis* (Mi<sub>2</sub> – Dó#<sub>3</sub>)
    - Melodia – Trombone 1
    - Reverberações artificiais - Violoncelo *a*, trompas 234
- Oitava 2
  - *Cantus Firmus* (Lá<sub>2</sub> – Fá#<sub>3</sub>)
    - Melodia – Trompa 1
    - Reverberações artificiais – Violas *ab*, clarinete em Sib, corne inglês
  - *Vox Organalis* (Mi<sub>3</sub> – Dó#<sub>4</sub>)
    - Melodia – Trompete 2
    - Reverberações artificiais – Trompetes 34, oboés 12
- Oitava 3
  - *Cantus Firmus* (Lá<sub>3</sub> – Fá#<sub>4</sub>)
    - Melodia – Trompete 1
    - Reverberações artificiais – Violino 1c, violino 2abc
  - *Vox Organalis* (Mi<sub>4</sub> – Dó#<sub>5</sub>)
    - Melodia – Violino 1a
    - Reverberações artificiais – Violino 1b, clarinete em Mib, flautas 12

Acrescentou-se ainda uma quarta 8.<sup>a</sup>, apenas com a melodia do *cantus firmus*, no flautim (Lá<sub>4</sub> - Fá#<sub>5</sub>). Os restantes instrumentos de tessitura grave (contrabaixo, tuba, trombone baixo e contrafagote) mantêm pedais sobre a *finalis* e *repercussa* do modo de Lá dórico. A intervenção melódica final, nos compassos 346-348, necessariamente sonora, para sobressair ao *tutti* orquestral, estava na VB atribuída a saxofones, trompas (*campana in alto*) e eufónios. Na

transcrição mantiveram-se as trompas substituindo-se os restantes instrumentos por trombones e trompetes.

# PARTITURA DA TRANSCRIÇÃO DE *ELI, ELI* – VERSÃO PARA ORQUESTRA

TRANPOSED SCORE

**Eli, Eli**  
for Orchestra

Luis Cardoso  
Op. 31b (2014)

**Lento**  $\text{♩} = 50$   
*solo rubato ad lib come cadenza*

Cor Anglais

*mf*

Fl.

C. A.

B. Cl.

Tpts.

Tbn.

B. Tbn.

Susp. Cymb.

Pno.

Vc.

Db.

1. *pp*

2. *pp*

3. *mp*

4. *ppp*

5. *ppp*

1. cup mute *mf*

3. cup mute *mf*

2. 1. cup mute *p*

cup mute *ppp*

scraped with triangle beater *mf*

*mf*

*mf*

divisi behind trombones *p*

divisi sul tasto, senza vibrato *ppp*

2

Ob.

Bsn.

Hn.

Tpts.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Db.

6

1.

7

2.

8

*p*

*mf*

2. 1.

*p*

4. 3.

*p*

3

3

3

*f*

6

pizz.  
play the fragments randomly, with a short pause between them. Keep the notes short, but not play too fast.

7

8

*ppp*

pizz.  
play the fragments randomly, with a short pause between them. Keep the notes short, but not play too fast.

*ppp*

pizz.  
play the fragments randomly, with a short pause between them. Keep the notes short, but not play too fast.

*ppp*

pizz.  
play the fragments randomly, with a short pause between them. Keep the notes short, but not play too fast.

*ppp*

play the fragments randomly, with a short pause between them. Keep the notes short, but not play too fast.

*ppp*

9 10 11 12 13 3

Picc. *p*

Fl. *p* 1. 2.

E♭ Cl. *ff* *fp* *ff* *p* *ff* *fp* *ff* *p*

B. Cl. *mp* *ppp* *mp* *ppp*

Tpts. 1. (cup mute) *p* *ppp*  
2. cup mute

4. 3. (cup mute) *p* *ppp*  
cup mute

Tbn. *p* *ppp*

B. Tbn. *p* *ppp*

Timp. regular mallets *pp*

Susp. Cymb. scraped with triangle beater *f*

Vib. Vibraphone slow motor *mf* (bend) arco

Pno. *f* *pp*

14 15 16 17 18 19

Picc. *ppp*

Fl. *ppp*

Ob. *mf* *f* *fp* *ff* *p*

C. A. *f*

E♭ Cl. *f*

Cl. *f*

B. Cl. *f*

Bsn. *mf*

Cbsn. *f*

Tpts. 1. solo harmon mute *ff* *fp* *ff* *p* 2. cup mute *mf*

Tbn. open breathe when necessary, and play again *p*

B. Tbn. open *p* breathe when necessary, and play again

Tba. *f*

Timp. *(tr)*

Pno. Piano with triangle beater(s) between the strings of the Piano ask the pianist to operate the pedal *ppp* *ff* Handbells well attached, strike and run overhead *f*

Vib. mallets *pp* *ff*

Pno. percussion player with triangle beater(s) between the strings *ppp*

Vln. I *pp* arco

Vln. II *pp* arco

Vla. *pp* arco

Vc. *pp*

Db. *f*

20 21 22 23 24 25 5

Picc. *ff* *f* *ff*

Fl. *ff* *mf* *f* *ff* *p* *ff*

Ob. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

C. A. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

E♭ Cl. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Cl. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

B. Cl. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Hn. *bouché* *p* *ppp*

Tpts. *bouché* *p* *ppp*

Tbn. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

B. Tbn. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Timp. *pp* *f* *f* *f* *f* *f*

Whip *ff*

Ratchet *f* *motor on, arco*

Vib. *p* *f* *f* *f* *f* *f*

Pno. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Vln. I *pp* *con sordino* *pp* *con sordino* *pp* *con sordino*

Vln. II *pp* *con sordino* *pp* *con sordino* *pp* *con sordino*

Vla. *pp* *con sordino* *pp* *con sordino* *pp* *con sordino*

Vc. *solo* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Db. *pizz.* *mf* *p* *p* *p* *p*

*pp*

6

C. A.

26 27 28 29 30 31

Timp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

*mf* *f* *mf* *p*



**Allegro moderato ♩=100**

32 33 34 35 36 37 7

Picc. *ff*

Fl. *a 2 ff*

Ob. *a 2 ff*

C. A. *ff*

E♭ Cl. *ff* *Clarinet and bassoons, play out of orchestra beat lead by clarinet in Bb. Repeat until conductors cut.*

Cl. *ff* *Lead Clarinets and bassoons ensemble, play out of orchestra beat repeat until conductors cut*

B. Cl. *ff* *Clarinet and bassoons, play out of orchestra beat lead by clarinet in Bb. Repeat until conductors cut.*

Bsn. *a 2 ff* *Clarinet and bassoons, play out of orchestra beat lead by clarinet in Bb. Repeat until conductors cut.*

Cbsn. *ff* *Clarinet and bassoons, play out of orchestra beat lead by clarinet in Bb. Repeat until conductors cut.*

Hn. *ff* *tr open* *bouché* *fp* *bouché*

Tpts. *ff* *tr open* *fp* *straight mute*

Tbn. *ff* *tr open* *fp* *straight mute*

B. Tbn. *ff* *tr open* *fp* *straight mute*

Tba. *ff* *tr open* *fp* *straight mute*

Cymbals *ff*

S. D. *ff*

Pno. *ff*

**ff Allegro moderato ♩=100**

Vln. I *a 2 ff* *senza sordino*

Vln. II *a 2 ff* *senza sordino*

Vla. *a 2 ff* *senza sordino*

Vc. *a 2 ff* *divisi pizz.*

Db. *a 2 ff* *divisi pizz.*

8 38 39 40 41 42 43

Picc. *f*

Fl. *mf* *f*

Ob. *f*

E♭ Cl. *f*

Cl. *f*

B. Cl. *f*

Bsn. *f*

Cbsn. *f*

Hn. *fp*

Tpts. *fp*

Tbn. *ff*

B. Tbn. *ff*

Tba. *ff*

Tom-Toms *ff*

S. D. *ff*

Bass Drum (with timpani medium hard mallets) *ff*

Xylophone *ff*

Vib. *ff*

Pno. *ff*

Vln. I 38 39 40 41 42 43

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Db. *f*

44 45 46 47 48 49 50 51 52 9

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. A. *ff*

Cl. *ff*

B. Cl. *f* *ff*

Bsn. *f* *ff*

Hn. *ff* open

Tpts. *fp* *ff*

Tbn. *fp* *ff*

B. Tbn. *f* *ff*

Tba. *f* *ff*

Timp. *ff* very hard mallets

B. D. *ff* Whip Snare Drum RS-Rim Shot RS

Xyl. *f* *ff*

Pno. *f* *ff*

Vln. I *f* senza sordino *ff*

Vln. II *f* senza sordino *ff*

Vla. *fp* *ff*

Vc. *arco* *f* *ff*

Db. *f* *ff*

350

62 63 64 65 66 67 68 11

Picc. *mf*

Fl. Plastic Bag *mf*

Ob. Plastic Bag *mf*

C. A. Plastic Bag *mf*

E♭ Cl. Plastic Bag *mf*

Cl. Plastic Bag *mf*

B. Cl. Plastic Bag *mf*

Bsn. Plastic Bag *mf*

Cbsn. Plastic Bag *mf*

B. Tbn.

Tba. *marcato* *mf*

Timp. *mf*

Toms *mf*

Pno. *f*

Vln. I Plastic Bag *mf*

Vln. II Plastic Bag *mf*

Vla. Plastic Bag *mf*

Vc. *arco* *mf*

Db. *arco* *mf*

12

Picc.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

Tba.

Timp.

Toms

Pno.

P.B.

P.B.

P.B.

Vc.

Db.

69 70 71 72 73 74 75

69 70 71 72 73 74 75

*mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *f* *mf* *mf*

76 77 78 79 80 81 82 83 13

Picc.

P.B.

P.B.

P.D.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Toms

Pno.

P.B.

P.B.

P.B.

Vc.

Db.

14

Picc. 84 85 86 87 88 89 90 91 92

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

P.B.

Hr.

Tpts.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Toms

Pno.

P.B.

P.B.

P.B.

Vc.

Db.

84 85 86 87 88 89 90 91 92

Detailed description: This page of a musical score covers measures 84 through 92. The Piccolo part (Picc.) features a melodic line with various accidentals. The Percussion section (P.B.) consists of six staves, each with a simple rhythmic pattern of eighth notes. The Horns (Hr.) and Trombones (Tbn., B. Tbn., Tba.) play sustained notes with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Trumpets (Tpts.) have a similar sustained role. The Timpani (Timp.) and Tom-toms (Toms) provide a steady rhythmic accompaniment. The Piano (Pno.) part is more complex, with both hands playing moving lines. The Violoncello (Vc.) and Double Bass (Db.) parts follow a similar rhythmic pattern to the percussion.



93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 15

Picc. Flute

P.B. *mf*

P.B. Oboe *mf*

P.B. Cor Anglais *mf*

P.B. Clarinet in E $\flat$  *mf*

P.B. Clarinet in B $\flat$  *mf*

P.B. Bass Clarinet in B $\flat$  *mf*

P.B. Bassoon *f*

P.B. Contrabassoon

Hn. *ff* *a 2 $\flat$*

Tpts. *mf* *ff* *open* *ff* *open*

Tbn. *mf* *ff* *mf*

B. Tbn. *mf* *ff* *mf*

Tba. *ff* *mf*

Timp. *ff* *mf*

Toms *ff* *RS*

Xyl. *f* *mf*

Pno. *ff*

P.B. Violin I *ff*

P.B. Violin II *mf*

P.B. Viola *mf*

Vc. *ff* *pizz.* *ff* *pizz.* *f*

Db. *ff* *ff*

16

Andante  $\text{♩} = 60$

104 105 106 107 108 109

Ob.

Cl.

B. Cl.

Tbn.

solo (jazz ballad style)

*mf*

Drum Set (Brushes)

optional *ad lib* voicings and rhythm (jazz swing style)

*mf*

Pno.

104 105 106 107 108 109

Vln. I

*mf*

Vln. II

*mf*

Vla.

arco (baroque style)

*mf*

Vc.

arco (baroque style)

*mf*

Db.

swing (pizz.)

110 111 112 113 114 115

Tbn.

Dr.

Pno.

$A_m^7$   $D^{\flat}9$   $G^9$   $B^9$   $E^{\flat}9$   $A_m^7$   $A^9$   $D^{\flat}9$   $G^9$

110 111 112 113 114 115

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

116 117 **Allegro  $\text{♩} = 120$**  118 119 120 121 122 17

Picc. *talk quick and short sentences* *ff* *6* *fp* *ff* *p* *ff* *6* *fp*

Fl. *f* *1.*

Ob. *talk quick and short sentences* *ff* *6* *fp* *ff* *p* *ff* *6* *fp*

C. A. *f* *6*

E♭ Cl. *talk quick and short sentences* *ff* *6* *fp* *ff* *p* *ff* *6* *fp*

Cl. *f* *talk quick and short sentences*

B. Cl. *f* *talk quick and short sentences*

Bsn. *f* *talk quick and short sentences*

Cbsn. *f* *talk quick and short sentences*

Hn. *ff*

Tpts. *f* *talk quick and short sentences*

Tbn. *f* *talk quick and short sentences*

B. Tbn. *f* *talk quick and short sentences*

Tba. *f* *talk quick and short sentences*

Timp. *talk quick and short sentences*

Dr. *f* *talk quick and short sentences* *sticks*

Pno. *f* *talk quick and short sentences*

Vln. I *f* *a 2*

Vln. II *f* *a 2*

Vla. *f* *talk quick and short sentences*

Vc. *f* *talk quick and short sentences*

Db. *f* *talk quick and short sentences* *walking bass (notes ad lib)* *C<sup>7</sup>* *E<sup>9</sup>* *F<sup>7</sup>* *A<sup>7(b9)</sup>* *D<sup>7</sup>*

18 Picc. 123 124 125 126 127 128 129 130

19 Fl. *ff* *p* *ff* *shhh!*

20 Ob. *ff* *p* *ff* *shhh!*

21 C. A. *ff* *p* *ff* *shhh!*

22 E♭ Cl. *ff* *p* *ff* *shhh!*

23 Cl. *ff* *p* *ff* *shhh!*

24 B. Cl. *ff* *p* *ff* *shhh!*

25 Bsn. *ff* *p* *ff* *shhh!*

26 Cbsn. *ff* *p* *ff* *shhh!*

27 Hn. *ff* *p* *ff* *shhh!*

28 Tpts. *ff* *p* *ff* *shhh!*

29 Tbn. *ff* *p* *ff* *shhh!*

30 B. Tbn. *ff* *p* *ff* *shhh!*

31 Tba. *ff* *p* *ff* *shhh!*

32 Timp. Claves *ff* (RS=Rim Shot) RS RS *f* RS RS

33 Dr. *ff* *p* *ff* *shhh!* RS RS RS RS *f* *com*

34 Pno. *ff* *p* *ff* *shhh!* *play as written* *f*

35 Vin. I 123 124 125 126 127 128 129 130 *ff*

36 Vin. II *ff* *p* *ff* *shhh!*

37 Vla. *ff* *p* *ff* *shhh!*

38 Vc. *ff* *p* *ff* *shhh!*

39 Db. *ff* *p* *ff* *shhh!*

131 132 133 134 135 136 19

Picc. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Fl. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Ob. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

C. A. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

E♭ Cl. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Cl. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Hn. *a 2* *a 2* *mp* *mp*

Tbn. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

B. Tbn. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Tba. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Clv. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Dr. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Xyl. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Pno. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Vln. I *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Vln. II *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Vla. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Vc. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Db. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

*play as written*

137 138 139 140 141 142

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

E♭ Cl.

Cl.

Hr.

Clv.

Dr.

Cab.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

143 144 145 146 147 148 21

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

C. A. *mf*

E♭ Cl. *mf*

Cl. *mf*

Hr. *p* *mf*

Tpts. *mf* a 2 *mf*

Tbn. *mf*

B. Tbn. *mf*

Clv. *mf*

Ur. *mf*

Cab. *mf*

Pno. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *p* *mf*

Db. *p* *mf*

149 150 151 152 153 154

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

E♭ Cl.

Cl.

Hn.

Tpts.

Tbn.

B. Tbn.

Clv.

Dr.

Cab.

Pno.

Vc.

Db.



155 156 157 158 159 23

Picc. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Fl. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Ob. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

C. A. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

E♭ Cl. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Cl. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

B. Cl. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Cbsn. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Hn. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Tpts. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Tbn. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

B. Tbn. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Clv. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Dr. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Cab. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Pno. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Vc. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Db. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*



180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 25

Fl. *p cresc. poco a poco*

Ob. 1. *p cresc. poco a poco*

C. A. *p cresc. poco a poco*

Cl. *p cresc. poco a poco*

B. Cl. *f p*

Bsn. *f p*

Hn. 2. *p mf f p mf f*

4. *p mf f p mf f*

Tpts. *f*

Tbn. 2. *p mf f p mf f*

B. Tbn. *p mf f p mf f*

Tba. *p mf f p mf f*

Pno. *f*

Vln. I 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 *p mf f p mf f p cresc. poco a poco*

Vln. II *p mf f p mf f p cresc. poco a poco*

Vla. *f p cresc. poco a poco*

Vc. *f p cresc. poco a poco*

366



368

216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229

Fl. *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

Ob. *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

C. A. *p* *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

E♭ Cl. *p* *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

Cl. *p* *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

B. Cl. *p* *mp*

Bsn. *p* *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

Cbsn. *arco* *mp*

Hrn. *mp*

B. Tbn. 2. *mp*

Tba. *mp*

216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228

Vln. I *p* *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

Vln. II *p* *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

Vla. *p* *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

Vcl. *p* *mp* *p cresc.* *mf cresc.*

Db. *arco* *mp*

30

229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 **Tempo primo**  $\text{♩} = 50$

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

E♭ Cl.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn.

Tpts.

Tbn.

B. Tbn.

I ba.

Pno.

229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 **Tempo primo**  $\text{♩} = 50$

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.



242 243 244 245 246 247 1. 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 31

so (metric without accents plain chanf)

Hn. *mf*

Dr. Tam-tam  
scrath very quickly with triangle beater and let ring  
*ff*

Cab. Glockenspiel  
*ff*

Pno. Hn. 1 (only for guide)  
*mf*

==

258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272

Hn.

Glock. Tubular Bells  
*ff*

Pno.

32

Top note if female, mouth not too open, like sotto voice (if comfortable, octave up).  
Bottom note if male, mouth open (if possible, octave low).

273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah

sol (metric without accents)

Hr.

Voice

Voice

sol (metric without accents)

Tbn.

Voice

Voice

oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah

Voice

Voice

Voice

Voice

Tub. B.

sol

Pno.

273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah

287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 Piccolo 33

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah

Hr.

Voice

Tbn.

Voice

Voice

oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah

Voice

oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah

Voice

oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah

Tub. B.

Pno.

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah oh ah

Flute

Oboe

Cor Anglais

Clarinet in E $\flat$

Clarinet in B $\flat$

Bass Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Contrabassoon

Trumpet in B $\flat$

Trumpet in B $\flat$

Bass Trombone

Tuba

Timpani

Tam-tam

Snare Drum

\* Violin I



312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 35

Fl.

Ob.

C. A.

E♭ Cl.

Cl.

B. Cl.

Ben.

Tub. B.

The musical score consists of eight staves, each representing a different instrument. The measures are numbered 312 through 322, with a final measure numbered 35. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and time signatures. The key signature for the first part is one sharp (F#), and the time signature changes from 4/4 to 3/4 and then to 2/4. The instruments are listed on the left side of the score: Fl., Ob., C. A., E♭ Cl., Cl., B. Cl., Ben., and Tub. B.

36 323 324 325 tenuto quasi legato 326 327 328 329 330 331

Picc. *f* tenuto quasi legato *cresc. poco a poco*

Fl. *f* tenuto quasi legato *cresc. poco a poco*

Ob. *f* tenuto quasi legato *cresc. poco a poco*

C. A. *f* tenuto quasi legato *cresc. poco a poco*

E♭ Cl. *f* tenuto quasi legato *cresc. poco a poco*

Cl. *f* tenuto quasi legato *cresc. poco a poco*

B. Cl. *f* tenuto quasi legato *cresc. poco a poco*

Bsn. *f* tenuto quasi legato *cresc. poco a poco*

Cbsn. *f* breathe ad libitum *cresc. poco a poco*

Hn. *f* tenuto quasi legato *cresc. poco a poco*

Tpt. *f* tenuto quasi legato *cresc. poco a poco*

Tbn. *f* tenuto quasi legato *cresc. poco a poco*

B. Tbn. *f* breathe ad libitum *cresc. poco a poco*

Tba. *f* breathe ad libitum *cresc. poco a poco*

Timp. *ff* *cresc. poco a poco*

S. D. *mf* *cresc. poco a poco*

Tub. B. *mf* *cresc. poco a poco*

Pno. *f* Play

Vln. I *f* tenuto quasi legato *cresc. poco a poco*

Vln. II *f* tenuto quasi legato *cresc. poco a poco*

Vla. *f* tenuto quasi legato *cresc. poco a poco*

Vc. *f* tenuto quasi legato *cresc. poco a poco*

Db. *f* divisi *cresc. poco a poco*

*f* *cresc. poco a poco*

332 333 334 335 336 337 338 37

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

E♭ Cl.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hr.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

S. D.

Tub. B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

*f cresc. poco a poco*

*f cresc. poco a poco*

*f cresc. poco a poco*

38

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

E♭ Cl.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

S. D.

Tub. B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.



344 345 346 347 348 349 39

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. A. *ff*

E♭ Cl. *ff*

Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Cbsn. *ff*

Hn. *ff* campana

Tpt. *ff* campana

Tbn. *ff* a 2

B. Tbn. *ff*

Tba. *ff*

Timp. *ff*

S. D. *ff*

Tub. B. *ff*

Pno. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Db. *ff*

# CONCLUSÃO

## EXCURSO - SOBRE A SUBALTERNIDADE DA MÚSICA DE BANDA EM PORTUGAL

As bandas têm sido objeto de pouca investigação académica por se posicionarem no limiar entre o que se pode considerar música tradicional e música erudita. Têm sido subalternizadas por exclusão, havendo um claro desequilíbrio entre as referências históricas e académicas a obras, compositores, instituições e contextos, por comparação com a relação quantitativa entre a existência, nos acontecimentos e no espaço, dos dois *media*. Partindo da ideia global de António Pinho Vargas, no seu livro *Música e Poder* (Vargas, *Música e Poder*, 2011), e das relações entre centros e periferias, alargada do âmbito geográfico para o âmbito das relações sociais de representação do poder e ressaltando as distâncias entre os assuntos tratados, pode-se assumir um subcampo de “música de banda”, que se situa numa ultraperiferia em relação à música erudita canónica, intercetada por outra periferia com centro na música de entretenimento, dita popular. As definições dos subcampos são ambíguas, mas a subalternidade da referenciação histórica é evidente. As referências a bandas nas histórias da música portuguesa ou em Portugal consultadas<sup>73</sup> são escassas ou inexistentes, apesar da sua ecuménica presença no território nacional desde finais do século XIX, inícios do século XX<sup>74</sup>.

No campo da etnomusicologia, que tende a estudar os aspetos antropológicos e a ligação da música à atividade social envolvente, o facto de a aprendizagem, execução e produção musicais associadas às bandas assentarem em processos genéricos da música ocidental erudita,

---

<sup>73</sup> (Branco, 1995); (Brito & Cymbron, 1994); (Castro & Nery, 1991); (D'Almeida, 2008).

<sup>74</sup> Pedro de Freitas, no seu livro *História da Música Popular em Portugal* inclui um capítulo intitulado *Filarmónicas de Portugal* (Freitas, 1946, pp. 131-520), onde elenca, por distritos os agrupamentos existentes, na maioria das vezes apontando um ano de fundação. A maioria delas terá sido fundada na segunda metade do século XIX e na primeira do Século XX. O autor, “à falta de elementos oficiais e concretos” (p. 536), socorre-se dos registos da casa comercial “Custódio Cardoso Pereira e C.ª”, de Lisboa para concluir a existência, no final da primeira metade do século XX, de cerca de 800 agrupamentos congêneres. Em relação às orquestras refere “Orquestras, bem poucas existem, por sinal, e essas mesmo de carácter particular e fraquíssimas de organização e administração – salvo a da Emissora Nacional.” (p. 530). João Franco, no livro *Bandas Filarmónicas Portuguesas* (Franco, 2011), elenca 698 agrupamentos em território nacional, confirmando-se a tendência cronológica das datas de fundação. As orquestras em funcionamento atualmente, apesar da dificuldade em definir funcionamento, já que há algumas destas formações existem em regime de “estágio”, ou seja, reúnem-se três a quatro vezes por ano para fazer um pequeno ciclo de concertos, serão cerca de duas dezenas (as orquestras profissionais serão menos de 10, número equivalente às bandas profissionais, todas militares ou militarizadas).

tem sido um motivo para relegar o seu estudo à musicologia geral. Esta última tende a excluir as bandas em virtude do seu contexto de performance se afastar claramente dos cânones típicos da dita erudição musical, na medida em que estas surgem maioritariamente num contexto amador e popular, entrando num campo mais próximo do entretenimento social do que da criação artística ou da análise intrínseca da música (Brucher, 2005, p. 19). Assim, a música para Banda Filarmónica oscila entre uma caracterização de “popular” e “erudita”, deixando algumas reservas à comunidade académica sobre o seu estudo, análise e caracterização, pelas dificuldades de enquadramento científico que levanta, apesar da indiscutível relevância de um conjunto português global que se estima em mais de 700 agrupamentos musicais civis (Castelo-Branco S. , 2010) e 13 Bandas Militares (Sousa, 2008, pp. 146-150)

Recentemente, e sobretudo subordinados às disciplinas de Etnomusicologia, Antropologia ou Psicologia da Música, têm vindo a surgir trabalhos específicos sobre bandas, nomeadamente académicos sob a forma de dissertações de mestrado, teses de doutoramento ou artigos<sup>75</sup>, que abordam aspetos sociais e performativos destes agrupamentos, havendo um incremento da discussão sobre o fenómeno que levará a um aprofundamento do conhecimento sobre o modo de funcionamento e importância da intervenção cultural, artística e social no seio das comunidades. A par disso, as bandas têm beneficiado do desenvolvimento académico das áreas de performance ao nível dos instrumentistas e, mais recentemente da área também performativa de direção musical. Assim, e apesar de apenas se terem dado os primeiros passos, em Portugal já se iniciou um processo de produção de conhecimento acerca de duas das principais vertentes inerentes às atividades das bandas, um mais teórico que procura determinar o seu lugar na sociedade e as relações internas e externas estabelecidas pelo grupo social que representam; outro mais prático, relacionado com o desenvolvimento das competências performativas. No entanto, tem ficado de fora o estudo objetivo das características do repertório deste tipo de formação, assim como da produção do mesmo, não havendo conhecimento generalizado acerca do seu idiomatismo, estilo, quantidade, tipologia, funcionalidade ou principais compositores<sup>76</sup>. Ainda menos informação há acerca dos métodos composicionais e técnicas associadas à sua produção.

---

<sup>75</sup> Exemplos: (Brucher, 2005), (Castelo-Branco & Lima, 1998), (Costa, 2009), (Gomes & Costa, 2007), (Grango, 2007), (Lameiras, 2011), (Lopes A. R., 2012), (Lourosa, 2012), (Mota, 2008), (Peixe, 2011), (Pereira, 2008), (Russo, 2008), (Vasconcelos, 2007), (Sousa, 2008),

<sup>76</sup> Excetuam-se a esta regra algumas dissertações de mestrado sobre temas relacionados diretamente com a análise e composição de repertório para banda e compositores específicos: (Cardoso, Tetis : Análise e

O contexto performativo das bandas em Portugal é comumente associado às festividades ao ar livre, tendo um carácter predominantemente popular (Bento, Granjo, & Lameiro, 2010), (Sadie, 2001), e os métodos composicionais associados à produção de repertório assentam essencialmente em técnicas tonais, com pouca acuidade tímbrica, justificada pela necessidade de projetar um volume sonoro suficiente para o contexto performativo maioritário. Para conseguir este volume sonoro, os compositores optam normalmente por uma grande densidade instrumental e várias duplicações de vozes, o que diminui as possibilidades de gradação do timbre.

No entanto, nas últimas três décadas tem-se verificado, por parte de algumas bandas, uma procura de novos contextos performativos, nomeadamente as salas de concerto. Dois exemplos dessa procura são o ciclo “Bandas em Concerto”, promovido pela Direção Regional de Cultura do Centro e que coordena bandas, autarquias e salas de concerto em ciclos anuais que entre 2006 e 2012 fomentaram a realização de centenas concertos; e o ciclo “Concertos ao Meio Dia”, da Casa da Música do Porto, que entre outros espetáculos, tem apresentado várias bandas numa das salas de concerto mais prestigiadas do país. Esta tendência, apesar de minoritária, é uma demonstração de uma mudança no paradigma performativo associado às bandas, podendo-se apontar alguns motivos e/ou sinais que a justificam:

- A proliferação, durante as últimas três décadas, de escolas do ensino artístico especializado, que já ultrapassam as oito dezenas (Fernandes, 2007);
- A criação em Portugal, na última década, de cursos superiores, para direção musical de banda<sup>77</sup>;
- A existência, desde há cerca de duas décadas, de editoras ou distribuidoras portuguesas especializadas em repertório para banda;
- As possibilidades de acesso à informação geradas pela globalização informática, que permitem o acesso rápido e fácil a vários repertórios, quer em partitura, quer em som e imagem, assim como a perceção de práticas performativas de agrupamentos congéneres por todo o mundo;

---

Composição a partir de Otonifonias de Joly Braga Santos, 2010), (Figueiredo, 2007), (Lopes B. , 2013), (Macedo, 2013).

<sup>77</sup> Estes cursos existem atualmente, pelo menos nas seguintes instituições: Universidade de Aveiro; Escola Superior de Música de Lisboa; Instituto Piaget de Viseu e Instituto Piaget de Almada.

- A crescente presença de bandas portuguesas em concursos, festivais e conferências internacionais, muitas vezes conseguindo distinções e prémios nas categorias mais exigentes.

Este último facto tem uma relação mais próxima com uma mudança de repertório, na medida em que, quer os concursos, quer os festivais e as conferências internacionais, exigem muitas vezes a performance de repertório pré-definido, alinhado com as principais tendências internacionais. Por consequência, verifica-se, para algumas bandas, a necessidade constante de atualização do repertório e a flexibilidade e conhecimentos necessários para a sua performance. Por outro lado, a evolução e proliferação do ensino artístico, quer nos níveis básicos e secundários, quer nos níveis superiores, cria instrumentistas com uma maior destreza técnico-interpretativa e com uma capacidade crítica capaz de integrar estéticas composicionais que fujam à linha predominante associada à música popular e às performances ao ar livre. Muitas vezes, estes novos instrumentistas são os próprios motores de mudança, pressionando as direções artísticas para a busca de novos repertórios como forma de motivação.

## EPÍLOGO

O presente trabalho, com base em transcrições feitas pelos próprios autores das obras, identifica estratégias de adaptação das obras a dois conjuntos instrumentais distintos, e através destas deduz uma relação hierárquica entre os parâmetros musicais que definem a identidade das obras. Conclui-se que a forma é o parâmetro menos mutável, já que em nenhum dos casos houve alteração à estrutura das obras. Segue-se a duração, configurada pelo ritmo, que foi objeto de mudanças muito residuais, justificadas por especificidades idiomáticas de determinados instrumentos. A altura das notas encontra algumas variações, operadas quase exclusivamente através de transposições de 8.<sup>a</sup>, também quase sempre justificáveis pelas características intrínsecas aos instrumentos em causa. As indicações de intensidade, sendo menos objetivas, dependem em grande medida de opções de performance, apesar da grafia da partitura. Nota-se, principalmente na obra de Schönberg, uma preocupação em mudar estas indicações, procurando adaptar as amplitudes a uma nova instrumentação, cujos recursos implicam um novo contexto deste parâmetro. Também exclusivo das versões de *Theme and Variations* é o tratamento diferenciado das indicações de acentuações e tipos de ataque nas duas versões. Os outros compositores, regra geral, não consideraram necessárias estas adaptações, ou porque as admitem garantidas na reorquestração, ou porque atribuem uma maior permeabilidade e confiança às opções de performance de maestros e instrumentistas.

Como seria expectável, o timbre, particularmente concretizado nas opções de instrumentação e orquestração, é o parâmetro objeto de maiores mudanças e, consequentemente, o foco de estudo deste trabalho. Concluiu-se que em nenhuma das obras analisadas houve um tratamento estrito e sistemático das substituições dos instrumentos. Em cada momento musical, identificado por secções, subsecções, frases, períodos, compassos ou mesmo tempos, parece haver uma preocupação na avaliação das relações entre todos os elementos musicais simultâneos, precedentes e subsequentes, para determinar qual a solução de orquestração preferida. Esta solução não deixa de ser uma opção entre muitas, cuja determinação não pode ser deduzida integralmente por algoritmos lógicos identificáveis sem margem para dúvidas, pois resulta da avaliação necessariamente subjetiva do compositor, oriunda não só de eventuais conhecimentos adquiridos de orquestração, organologia e acústica, mas também das suas preferências pessoais.

Salienta-se o facto de nenhum dos compositores ter optado por soluções processuais, congéneres com as sugeridas em *Scoring for Band* (Lang, 1950), que consistem na adoção de

regras de substituição tabeladas para cada instrumento. Apesar disso, mantêm-se tendências gerais de aproximação aos timbres originais, através da manutenção integral de instrumentos comuns. Também é geral a associação entre instrumentos com tessituras semelhantes, quando não é possível a transcrição integral. Estas tendências são interrompidas sempre que colocam em causa o relevo tímbrico de um dado momento musical. Esse relevo determina quais os elementos em destaque, e que tipo de textura contextual se pretende. Por vezes, a transcrição por manutenção integral ou a simples transposição para o instrumento disponível com a tessitura mais aproximada modificam, por força das características tímbricas ou pelas amplitudes de intensidade de cada instrumento ou grupo de instrumentos, diferenças consideráveis no relevo global de determinado trecho. Nesses casos, os compositores tendem a reconfigurar toda a orquestração, aparentemente partindo da ideia original sobre as importâncias relativas de cada elemento musical, e replicam-na no novo agrupamento, sem atender à instrumentação da versão original. Assim, a transcrição deixa de ser subsidiária de uma versão original grafada em partitura, e passa a ser uma das possíveis configurações da ideia musical concebida pelo compositor. Os principais fatores determinantes para optar por esta última estratégia de concretização da versão têm a ver com imperativos de manutenção da homogeneidade tímbrica, ou com a manutenção da equalização relativa do conjunto. A primeira é mais frequente nos trechos em que há utilização de blocos tímbricos homogêneos e a transcrição para instrumentos comuns aos dois *media* não permite o mesmo número de vozes; a segunda é mais comum aquando da manutenção integral possam resultar evidentes alterações de intensidade, que desequilibrem o relevo pretendido dos vários elementos musicais simultâneos. As adendas tímbricas, que consistem em acrescentar duplicações de vozes, quando os elementos musicais originais já estão garantidos; junto com a supressão ou acréscimo de vozes ou elementos musicais, são estratégias muito menos comuns e não resultam de necessidades de transcrição, mas de opções dos compositores que visam o aproveitamento de recursos do novo efetivo instrumental, indisponíveis na versão original.

A análise das versões das obras de Schönberg, Husa e Daugherty, permitiu identificar e sintetizar as estratégias enunciadas. O facto de serem obras díspares nas técnicas de composição, estilo e cronologia, representa um alargamento das situações de transcrição que se traduz num conhecimento concreto de várias soluções para diferentes casos. Salienta-se o facto de *Theme and Variations* ser uma obra essencialmente contrapontística, que revela problemas de encadeamento de vozes na transcrição; *Music for Prague 1968* ser uma obra integradora de mais do que uma técnica de composição, e bastante focada em especificidades tímbricas ao nível de

registos extremos, efeitos inusuais e combinações atípicas de orquestração, que permite observar soluções de reorquestração nesse contexto; e finalmente *Lost Vegas*, que é uma obra relacionada estilisticamente com a música de entretenimento americana e mostra como as suas idiossincrasias podem ser tratadas nos dois *media*.

Nas duas transcrições realizadas pelo autor deste trabalho usam-se todas as estratégias identificadas, não se tendo verificado necessidade de divergências notáveis quando comparadas com as utilizadas nas obras anteriormente analisadas. Verifica-se que na orquestra, apesar de haver uma redução dos instrumentistas de sopros, o naipe de cordas acaba por determinar um alargamento do leque de timbres e de opções de orquestração. Por um lado, porque são efetivamente instrumentos com características tímbricas muito distintas da maioria dos instrumentos de banda, por outro, porque abrangem homogeneamente um âmbito de tessituras mais alargado do que qualquer família de instrumentos nas bandas.

A questão das transcrições, nas inter-relações entre os domínios de cada um dos *media* tratados neste documento, surge paradoxalmente como um fator de afastamento, sob a perspetiva da subalternidade resultante do seu sentido unívoco (orquestra-banda). A presente monografia é um contributo para o equilíbrio da importância entendida das bandas em Portugal, na área específica da composição e, ao mesmo tempo, procura criar um ponto de intersecção entre dois subcampos da música em Portugal: a música de orquestra e a música de banda. Vem assim juntar-se ao *corpus* de trabalhos académicos relacionados com as bandas e a sua música, infletindo para campo menos tratado, que é o das características intrínsecas da música praticada por estes agrupamentos.

Simultaneamente, responde à questão prática central de definir num conjunto de estratégias, um conhecimento efetivo sobre técnicas de transcrição de banda para orquestra, acabando também por contribuir para o conhecimento das diferenciações de perspetiva que interagem com as opções a tomar ao nível da orquestração, nos dois tipos de agrupamento musical.

Finalmente, pretende ser um contributo efetivo para o repertório de orquestra sinfónica. Os desafios colocados ao nível da orquestração permitiram desenvolver competências práticas de abordagem ao efetivo orquestral de indiscutível importância para a realização de futuras composições.



## OBRAS CITADAS

- Adkins, H. E. (1931). *Treatise on the Military Band*. London: Boosey & Hawkes.
- Azevedo, S. (1998). *A Invenção dos Sons - Uma Panorâmica da Composição em Portugal Hoje*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Babbitt, M. (1960). Twelve-tone Invariants as Compositional Determinants. *The Musical Quarterly*, 46, n.º 2.
- Barbaud, P. (1968). *La Musique, Discipline Scientifique*. Paris: Dunod.
- Barraud, H. (1975). *Para Compreender as Músicas de Hoje*. São Paulo: Perspectiva.
- Barrière, J.-B. (1991). *Le Timbre: Métaphore pour la Composition Musicale*. Paris: IRCAM/Christian Bourgois Éditeur.
- Battisti, F. L. (2002). *The Winds Of Change*. Galesville: Meredith Music Publications.
- Bennet, R. (1988). *Forma e Estrutura na Música*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bento, P., Granjo, A., & Lameiro, P. (2010). Banda Filarmónica. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vols. A-C, pp. 108-113). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Berry, W. (1987). *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications Inc.
- Blatter, A. (1997). *Instrumentation and Orchestration*. New York: Schirmer.
- Blocher, L., Cramer, R., Corporon, E., Lautzenheiser, T., Lisk, E. S., & Miles, R. (1997). "Theme and Variations, Op. 43a" Arnold Schoenberg. In R. Miles (Ed.), *Teaching Music through Performance in Band* (Vol. I, pp. 482-487). Chicago: GIA Publications.
- Bochmann, C. (2003). *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.
- Borba, T., & Graça, F. L. (1992). *Dicionário de Música* (2.ª ed.). Lisboa: Mário Figueirinhas.
- Borthwich, A. (1995). *Music Theory and Analysis: The Limitations of Logic*. New York: Garland Publishing.
- Branco, J. d. (1995). *História da Música Portuguesa* (3.ª ed.). Mem Martins: Europa-América.
- Brito, M. C., & Cymbron, L. (1994). *História da Música Portuguesa* (2.ª ed.). Lisboa: Universidade Aberta.
- Brucher, K. M. (2005). *A Banda da Terra: Bandas Filarmónicas and the Performance of Place in Portugal*. Doctoral Thesis, Universidade de Michigan, Michigan.

- Cadwallader, A., & Gagné, D. (1998). *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Oxford: Oxford University Press.
- Cardoso, L. (2008). *Double Concertino*, Partitura Musical. Fermentelos: Edição de Autor.
- Cardoso, L. (Compositor). (2010). Concertino Duplo para Saxofone Tenor, Tuba e Banda Sinfónica, op. 22. [f. Ferreira, Maestro] Em *A Portuguesa* [CD]. Porto: Afinaudio.
- Cardoso, L. (2010). *Tetis : Análise e Composição a partir de Otonifonias de Joly Braga Santos*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, DeCA, Aveiro.
- Cardoso, L. (2011). *Eli, Eli*, Partitura Musical. Wormerveer: Molenaar Edition BV.
- Cardoso, L. (Compositor). (2013). Eli, Eli. [A. Roque, Maestro] Em *Skies* [CD]. Wormerveer: Molenaar Editions BV.
- Carse, A. (1965). *Musical Wind Instruments*. New York: Da Capo Press.
- Castelo-Branco, S. (Ed.). (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. A-C*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castelo-Branco, S. E.-S., & Lima, M. J. (1998). Práticas musicais locais: Alguns indicadores preliminares. *Observatório das Actividades Culturais*, 4, pp. 10-13.
- Castro, P. F., & Nery, R. V. (1991). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: INCM.
- Clappé, A. A. (1921). *The Principles of Wind-band Transcription*. New York: Carl Fischer.
- Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. New York: George Braziller.
- Cope, D. (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer.
- Cope, D. (2001). *New Directions in Music*. Illinois: Waveland Press.
- Costa, M. (2009). *Metodologias de Ensino e Repertório nas Filarmónicas de Valpaços*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, DeCA, Aveiro.
- D'Almeida, A. V. (2008). *Toda a Música que eu Conheço* (Vol. 2.º). Cruz Quebrada: Oficina do Livro.
- Daugherty, M. (2011). *Lost Vegas for Symphonic Band*, Partitura Musical. Ann Arbor: Michael Daugherty Music.
- Daugherty, M. (2011). *Lost Vegas for Symphonic Band (2011)*. Obtido em 11 de Abril de 2014, de Michael Daugherty: <http://www.michaeldaugherty.net/index.cfm?id=136&i=3&pagename=works>

- Delgado, A. (2002). *A Sinfonia em Portugal* (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Editorial Caminho.
- Erickson, F. (1983). *Arranging for the Concert Band*. New York: Belwin-Mills.
- Fernandes, D. (2007). *Estudo de Avaliação do Ensino Artístico*.
- Ferrara, L. (1991). *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference*. New York: Greenwood Press.
- Figueiredo, H. A. (2007). *Análise das Fantasias para Orquestra de Sopros de Duarte Ferreira Pestana*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music*. New haven: Yale University Press.
- Franco, J. (2011). *Bandas Filarmónicas Portuguesas*. Vila Praia de Âncora: Aconrensis.
- Freitas, P. (1946). *História da Música Popular em Portugal*. Barreiro: Ed. Autor.
- Gilbert, J. W. (1993). *An Evaluation of Compositions for Wind Band According to Specific Criteria of Serious Artistic Merit; A Replication and Update*. Doctoral Thesis, Northwestern University, Evanston, Illinois.
- Goldman, R. F. (1961). *The Wind Band: Its Literature and Technique*. Boston: Allyn and Bacon.
- Gomes, A., & Costa, A. (2007). *O Contributo das Bandas Filarmónicas para o Desenvolvimento Pessoal e Comunitário. Um Estudo efectuado no Alto Tâmega: Sub-Região de Portugal*. Tese de Doutoramento, Universidade de Vigo, Pontevedra.
- Granjo, A. (2007). The wind band movement in democratic Portugal - Raising the quality of its music, its musicians and audience. *2007 Basbwe International Wind Festival*. Glasgow.
- Granjo, A. (2010). *The Wind Band in Portugal: Uveiling its Evolution*. Coimbra: no prelo.
- Griffiths, P. (1995). *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1994). *História da Música Ocidental*. (A. Latino, Trad.) Lisboa: Gradiva.
- Hansen. (2005). *The American Wind Band: A Cultural History*. Chicago: GIA.
- Henrique, L. L. (2002). *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hoppin, R. (1978). *La Música Medieval*. (P. R. López, Trad.) Madrid: Akal.
- Husa, K. (1969). *Music for Prague 1968 for Concert Band*, Partitura Musical. New York: Associated Music Publishers.

- Husa, K. (1969). *Music for Prague 1968 for Orchestra*, Partitura Musical. New York: Associated music Publishers.
- Husa, K. (1971). Music for Prague 1968. *The College and University Band*, 259-266. (D. Whitwell, & A. Ostling Jr., Compiladores) Virginia: Music Educators National Conference.
- Jeppesen, K. (1992). *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. (G. Haydon, Trad.) New York: Dover.
- Kappey, J. A. (2003). *Military Music - A History of Wind-Instrumental Bands*. Honolulu: University Press of Pacific.
- Koch, C. (2006). John Corigliano. In T. Salzman (Ed.), *A Composer's Insight* (Vol. 3, pp. 84-112). Galesville: Meredith Music Publications.
- Lameiras, L. M. (2011). *Banda Filarmónica de S. Mamede de Ribatua: Instituição de Formação e Cultura*. Dissertação de Mestrado, UTAD, Vila Real.
- Lameiro, P. (2010). Banda Filarmónica - 6. Repertório. In S. E.-S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vols. A-C, pp. 111-112). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Lang, J. P. (1950). *Scoring for the Band*. New York: Mills Music.
- Lopes, A. R. (2012). *Filarmónica Recreio dos Artistas: Processos de Sociabilidade em Contexto de Exibição e Performance*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, FCSH, Lisboa.
- Lopes, B. (2013). *O Percurso do Compositor Jorge Salgueiro na Banda da Armada*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro.
- Lourosa, H. (2012). *À Sombra de um Passado por Contar: a Banda de Música de Santiago de Riba-UL*. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro, DeCA, Aveiro.
- Macedo, L. (2013). *Processo Composicional na Música Modal de Luís Cardoso para Banda*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro.
- Mauleon, R. (1993). *The Salsa Guidebook*. Petaluma: Sher Music.
- Michels, U. (1998). *Atlas de Música* (10.ª ed.). Madrid: Alianza.
- Miles, R. (Ed.). (1998). *Teaching Music through Performance in Band* (Vol. 2). Chicago: GIA.
- Miles, R. (Ed.). (2012). *Teaching Music through Performance in Band* (Vol. 9). Chicago: GIA.

- Miles, R. (Ed.). (2012). *Teaching Music through Performance in Band - Solos with Band Accompaniment*. Chicago: GIA.
- Morgan, R. P. (Ed.). (1992). *Anthology of Twentieth-Century Music*. New York: Norton.
- Morris, R. (1987). *Composition With Pitch-Classes: a Theory of Compositional Design*. New Haven: Yale University Press.
- Mota, G. (Ed.). (2008). *Crescer Nas Bandas Filarmónicas - Um Estudo sobre a Construção da Identidade Musical de Jovens Portugueses*. Porto: Afrontamento.
- Mozart, W. A. (23 de Janeiro de 1782). *Mozart Letters and Documents - Online Edition*. Obtido em 13 de Maio de 2014, de Digital Mozart Edition: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1226&cat=3>
- Mozart, W. A. (1866). *The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart* (Vol. II). (G. Wallace, Trad.) New York: Hurd and Houghton.
- Oliveira, J. P. (1998). *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ostling Jr., A. (1978). *An Evaluation of Wind Band Literature According to Specific Criteria of Serious Artistic Merit*. Ph. D. dissertation, The University of Iowa, Iowa.
- Peixe, M. J. (2011). *Contributos para as Memórias Musicais do Concelho de Cascais. Estudo de Casos das Bandas de Carcavelos e de Talaíde nas suas Identidades, Performances, Patrimonializações, Encenações....* Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, FCSH, Lisboa.
- Pereira, V. (2008). *"Caras, mas Boas" - Música e Poder Simbólico* (Dissertação de Mestrado ed.). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del Siglo XX*. (A. S. Santos, Trad.) Madrid: Real Musical.
- Piston, W. (1984). *Orquestración*. Madrid: Real Musical.
- Pita, A. P. (2006). Bandas em Concerto. *culturacentro.pt*, n.º 4, 2.
- Pla, L. (2001). *Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. Madrid: Real Musical.
- Reed, H. O. (1954). *La Fiesta Mexicana*, Partitura Musical. Belwin Music.
- Ribate, J. F. (1983). *Manual de Instrumentación de Banda* (4.ª ed.). Madrid: Editorial Musica Moderna.

- Rockley, C. J. (1997). *Guidelines for Effective Transcription for Wind Band: An Analysis of the Orchestration Techniques Used in Keith Wilson's Transcriptions of Hindemith's Symphonic Metamorphosis*. DMA Dissertation, The University of Arizona.
- Rubsamen, W. H. (1951). Schoenberg in America. *The Musical Quarterly*, 37(4), 469-489.
- Russo, S. B. (2008). *As Bandas Filarmónicas Enquanto Património: Um Estudo de Caso no Concelho de Évora*. Dissertação de Mestrado, ISCTE, Lisboa.
- Sadie, S. (Ed.). (2001). *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press.
- Schoenberg, A. (10 de Julho de 1943). Obtido em 11 de 02 de 2014, de Arnold Shönberg Center: [http://www.schoenberg.at/letters/search\\_show\\_letter.php?ID\\_Number=3366](http://www.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=3366)
- Schoenberg, A. (1944). *Theme and Variations, Op. 43a*, Partitura Musical. Pacific Palisades: Belmont Music Publishers.
- Schoenberg, A. (1944). *Theme and Variations, Op. 43b*, Partitura Musical. Los Angeles: Belmont Music Publishers.
- Schoenberg, A. (1974). *Tratado de Armonía*. (R. Barce, Trad.) Madrid: Real Musical.
- Schoenberg, A. (1989). *Fundamentos de la Composicion Musical*. (A. Santos, Trad.) Madrid: Real Musical.
- Sharp, C. (2011). *A Study Of Orchestration Techniques For The Wind Ensemble/Wind Band As Demonstrated In Seminal Works*. PhD Dissertation, University of Florida.
- Shenker, H. (1990). *Tratado de Armonia*. (R. Barce, Trad.) Madrid: Real Musical.
- Small, C. (1998). *Musicking*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sousa, P. M. (2008). *História da Música Militar Portuguesa*. Lisboa: Tribuna.
- Towner, C. (2011). *An Evaluation of Compositions for Wind Band According to Specific Criteria of Serious Artistic Merit : A Second Update*. DMA Dissertation, University of Nebraska.
- Türcke, B. (1982). Felix Greissle (1894-1982). *JASl*, 6 no.1 (Junho), 4-7.
- Vargas, A. P. (2008). *Cinco Conferências - Especulações Críticas sobre a História da Música do século XX*. Lisboa: Culturgest.
- Vargas, A. P. (2011). *Música e Poder*. Coimbra: Edições Almedina.

- Vasconcelos, M. J. (2007). *A Orquestra Filarmónica 12 de Abril: Um Agrupamento Musical em Mudança (1980-2006)* (Dissertação de Mestrado ed.). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Vessela, A. (1935). *La Banda*. Milano: Istituto Editoriale Nazionale.
- Vieira, E. (1900). *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lisboa: Ed. Autor.
- White, J. D. (1994). *Comprehensive Musical Analysis*. Metuchen: The Scarecrow Press.
- Whitwell, D. (1982). *The History and Literature of Wind Band and Wind Ensemble*. Northridge: Winds.
- Whitwell, D. (1984). *The Nineteents Century Wind Band and Wind Ensemble in Western Europe*. Northridge: Winds.
- Whitwell, D. (1984). *The Wind Band and Wind Ensemble of The Classic Period (1750-1800)*. Northrige: Winds.
- Whitwell, D. (1985). *A Concise History of the Wind Band*. Northridge: Winds.

## BIBLIOGRAFIA

- Adkins, H. E. (1931). *Treatise on the Military Band*. London: Boosey & Hawkes.
- Azevedo, S. (1998). *A Invenção dos Sons - Uma Panorâmica da Composição em Portugal Hoje*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Babbitt, M. (1960). Twelve-tone Invariants as Compositional Determinants. *The Musical Quarterly*, 46, n.º 2.
- Barbaud, P. (1968). *La Musique, Discipline Scientifique*. Paris: Dunod.
- Barraud, H. (1975). *Para Compreender as Músicas de Hoje*. São Paulo: Perspectiva.
- Barrière, J.-B. (1991). *Le Timbre: Métaphore pour la Composition Musicale*. Paris: IRCAM/Christian Bourgois Éditeur.
- Battisti, F. L. (2002). *The Winds Of Change*. Galesville: Meredith Music Publications.
- Bennet, R. (1988). *Forma e Estrutura na Música*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bento, P., Granjo, A., & Lameiro, P. (2010). Banda Filarmónica. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vols. A-C, pp. 108-113). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Berry, W. (1987). *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications Inc.
- Blatter, A. (1997). *Instrumentation and Orchestration*. New York: Schirmer.
- Blocher, L., Cramer, R., Corporon, E., Lautzenheiser, T., Lisk, E. S., & Miles, R. (1997). "Theme and Variations, Op. 43a" Arnold Schoenberg. In R. Miles (Ed.), *Teaching Music through Performance in Band* (Vol. 1, pp. 482-487). Chicago: GIA Publications.
- Bochmann, C. (2003). *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.
- Borba, T., & Graça, F. L. (1992). *Dicionário de Música* (2.ª ed.). Lisboa: Mário Figueirinhas.
- Borthwich, A. (1995). *Music Theory and Analysis: The Limitations of Logic*. New York: Garland Publishing.
- Branco, J. d. (1995). *História da Música Portuguesa* (3.ª ed.). Mem Martins: Europa-América.
- Brito, M. C., & Cymbron, L. (1994). *História da Música Portuguesa* (2.ª ed.). Lisboa: Universidade Aberta.
- Brucher, K. M. (2005). *A Banda da Terra: Bandas Filarmónicas and the Performance of Place in Portugal*. Doctoral Thesis, Universidade de Michigan, Michigan.



- Cadwallader, A., & Gagné, D. (1998). *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Oxford: Oxford University Press.
- Cardoso, L. (2008). *Double Concertino*, Partitura Musical. Fermentelos: Edição de Autor.
- Cardoso, L. (Composer). (2010). Concertino Duplo para Saxofone Tenor, Tuba e Banda Sinfónica, op. 22. [f. Ferreira, Conductor] On *A Portuguesa* [CD]. Porto: Afinaudio.
- Cardoso, L. (2010). *Tetis : Análise e Composição a partir de Otonifonias de Joly Braga Santos*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, DeCA, Aveiro.
- Cardoso, L. (2011). *Eli, Eli*, Partitura Musical. Wormerveer: Molenaar Edition BV.
- Cardoso, L. (Composer). (2013). Eli, Eli. [A. Roque, Conductor] On *Skies* [CD]. Wormerveer: Molenaar Editions BV.
- Carse, A. (1965). *Musical Wind Instruments*. New York: Da Capo Press.
- Castelo-Branco, S. (Ed.). (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. A-C*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castelo-Branco, S. E.-S., & Lima, M. J. (1998). Práticas musicais locais: Alguns indicadores preliminares. *Observatório das Actividades Culturais*, 4, pp. 10-13.
- Castro, P. F., & Nery, R. V. (1991). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: INCM.
- Clappé, A. A. (1921). *The Principles of Wind-band Transcription*. New York: Carl Fischer.
- Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. New York: George Braziller.
- Cope, D. (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer.
- Cope, D. (2001). *New Directions in Music*. Illinois: Waveland Press.
- Costa, M. (2009). *Metodologias de Ensino e Repertório nas Filarmónicas de Valpaços*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, DeCA, Aveiro.
- D'Almeida, A. V. (2008). *Toda a Música que eu Conheço* (Vol. 2.º). Cruz Quebrada: Oficina do Livro.
- Daugherty, M. (2011). *Lost Vegas for Symphonic Band*, Partitura Musical. Ann Arbor: Michael Daugherty Music.
- Daugherty, M. (2011). *Lost Vegas for Symphonic Band (2011)*. Retrieved Abril 11, 2014, from Michael Daugherty: <http://www.michaeldaugherty.net/index.cfm?id=136&i=3&pagename=works>

- Delgado, A. (2002). *A Sinfonia em Portugal* (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Editorial Caminho.
- Erickson, F. (1983). *Arranging for the Concert Band*. New York: Belwin-Mills.
- Fernandes, D. (2007). *Estudo de Avaliação do Ensino Artístico*.
- Ferrara, L. (1991). *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference*. New York: Greenwood Press.
- Figueiredo, H. A. (2007). *Análise das Fantasias para Orquestra de Sopros de Duarte Ferreira Pestana*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music*. New haven: Yale University Press.
- Franco, J. (2011). *Bandas Filarmónicas Portuguesas*. Vila Praia de Âncora: Aconrensis.
- Freitas, P. (1946). *História da Música Popular em Portugal*. Barreiro: Ed. Autor.
- Gilbert, J. W. (1993). *An Evaluation of Compositions for Wind Band According to Specific Criteria of Serious Artistic Merit; A Replication and Update*. Doctoral Thesis, Northwestern University, Evanston, Illinois.
- Goldman, R. F. (1961). *The Wind Band: Its Literature and Technique*. Boston: Allyn and Bacon.
- Gomes, A., & Costa, A. (2007). *O Contributo das Bandas Filarmónicas para o Desenvolvimento Pessoal e Comunitário. Um Estudo efectuado no Alto Tâmega: Sub-Região de Portugal*. Tese de Doutoramento, Universidade de Vigo, Pontevedra.
- Granjo, A. (2007). The wind band movement in democratic Portugal - Raising the quality of its music, its musicians and audience. *2007 Basbwe International Wind Festival*. Glasgow.
- Granjo, A. (2010). *The Wind Band in Portugal: Uveiling its Evolution*. Coimbra: no prelo.
- Griffiths, P. (1995). *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1994). *História da Música Ocidental*. (A. Latino, Trans.) Lisboa: Gradiva.
- Hansen. (2005). *The American Wind Band: A Cultural History*. Chicago: GIA.
- Henrique, L. L. (2002). *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hoppin, R. (1978). *La Música Medieval*. (P. R. López, Trans.) Madrid: Akal.
- Husa, K. (1969). *Music for Prague 1968 for Concert Band*, Partitura Musical. New York: Associated Music Publishers.

- Husa, K. (1969). *Music for Prague 1968 for Orchestra*, Partitura Musical. New York: Associated music Publishers.
- Husa, K. (1971). Music for Prague 1968. *The College and University Band*, 259-266. (D. Whitwell, & A. Ostling Jr., Compilers) Virginia: Music Educators National Conference.
- Jeppesen, K. (1992). *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. (G. Haydon, Trans.) New York: Dover.
- Kaprey, J. A. (2003). *Military Music - A History of Wind-Instrumental Bands*. Honolulu: University Press of Pacific.
- Koch, C. (2006). John Corigliano. In T. Salzman (Ed.), *A Composer's Insight* (Vol. 3, pp. 84-112). Galesville: Meredith Music Publications.
- Lameiras, L. M. (2011). *Banda Filarmónica de S. Mamede de Ribatua: Instituição de Formação e Cultura*. Dissertação de Mestrado, UTAD, Vila Real.
- Lameiro, P. (2010). Banda Filarmónica - 6. Repertório. In S. E.-S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vols. A-C, pp. 111-112). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Lang, J. P. (1950). *Scoring for the Band*. New York: Mills Music.
- Lopes, A. R. (2012). *Filarmónica Recreio dos Artistas: Processos de Sociabilidade em Contexto de Exibição e Performance*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, FCSH, Lisboa.
- Lopes, B. (2013). *O Percurso do Compositor Jorge Salgueiro na Banda da Armada*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro.
- Lourosa, H. (2012). *À Sombra de um Passado por Contar: a Banda de Música de Santiago de Riba-UL*. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro, DeCA, Aveiro.
- Macedo, L. (2013). *Processo Composicional na Música Modal de Luís Cardoso para Banda*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro.
- Mauleon, R. (1993). *The Salsa Guidebook*. Petaluma: Sher Music.
- Michels, U. (1998). *Atlas de Música* (10.ª ed.). Madrid: Alianza.
- Miles, R. (Ed.). (1998). *Teaching Music through Performance in Band* (Vol. 2). Chicago: GIA.
- Miles, R. (Ed.). (2012). *Teaching Music through Performance in Band* (Vol. 9). Chicago: GIA.

- Miles, R. (Ed.). (2012). *Teaching Music through Performance in Band - Solos with Band Accompaniment*. Chicago: GIA.
- Morgan, R. P. (Ed.). (1992). *Anthology of Twentieth-Century Music*. New York: Norton.
- Morris, R. (1987). *Composition With Pitch-Classes: a Theory of Compositional Design*. New Haven: Yale University Press.
- Mota, G. (Ed.). (2008). *Crescer Nas Bandas Filarmónicas - Um Estudo sobre a Construção da Identidade Musical de Jovens Portugueses*. Porto: Afrontamento.
- Mozart, W. A. (1782, Janeiro 23). *Mozart Letters and Documents - Online Edition*. Retrieved Maio 13, 2014, from Digital Mozart Edition: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1226&cat=3>
- Mozart, W. A. (1866). *The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart* (Vol. II). (g. Wallace, Trans.) New York: Hurd and Houghton.
- Oliveira, J. P. (1998). *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ostling Jr., A. (1978). *An Evaluation of Wind Band Literature According to Specific Criteria of Serious Artistic Merit*. Ph. D. dissertation, The University of Iowa, Iowa.
- Peixe, M. J. (2011). *Contributos para as Memórias Musicais do Concelho de Cascais. Estudo de Casos das Bandas de Carcavelos e de Talaíde nas suas Identidades, Performances, Patrimonializações, Encenações....* Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, FCSH, Lisboa.
- Pereira, V. (2008). *"Caras, mas Boas" - Música e Poder Simbólico* (Dissertação de Mestrado ed.). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del Siglo XX*. (A. S. Santos, Trans.) Madrid: Real Musical.
- Piston, W. (1984). *Orquestración*. Madrid: Real Musical.
- Pita, A. P. (2006). Bandas em Concerto. *culturacentro.pt*, n.º 4, 2.
- Pla, L. (2001). *Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. Madrid: Real Musical.
- Reed, H. O. (1954). *La Fiesta Mexicana*, Partitura Musical. Belwin Music.
- Ribate, J. F. (1983). *Manual de Instrumentación de Banda* (4.ª ed.). Madrid: Editorial Musica Moderna.
- Rockley, C. J. (1997). *Guidelines for Effective Transcription for Wind Band: An Analysis of the Orchestration Techniques Used in Keith Wilson's Transcriptions of Hindemith's Symphonic Metamorphosis*. DMA Dissertation, The University of Arizona.

- Rubsamen, W. H. (1951). Schoenberg in America. *The Musical Quarterly*, 37(4), 469-489.
- Russo, S. B. (2008). *As Bandas Filarmónicas Enquanto Património: Um Estudo de Caso no Concelho de Évora*. Dissertação de Mestrado, ISCTE, Lisboa.
- Sadie, S. (Ed.). (2001). *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press.
- Schoenberg, A. (1943, Julho 10). Retrieved 02 11, 2014, from Arnold Schönberg Center: [http://www.schoenberg.at/letters/search\\_show\\_letter.php?ID\\_Number=3366](http://www.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=3366)
- Schoenberg, A. (1944). *Theme and Variations, Op. 43a*, Partitura Musical. Pacific Palisades: Belmont Music Publishers.
- Schoenberg, A. (1944). *Theme and Variations, Op. 43b*, Partitura Musical. Los Angeles: Belmont Music Publishers.
- Schoenberg, A. (1974). *Tratado de Armonía*. (R. Barce, Trans.) Madrid: Real Musical.
- Schoenberg, A. (1989). *Fundamentos de la Composición Musical*. (A. Santos, Trans.) Madrid: Real Musical.
- Sharp, C. (2011). *A Study Of Orchestration Techniques For The Wind Ensemble/Wind Band As Demonstrated In Seminal Works*. PhD Dissertation, University of Florida.
- Shenker, H. (1990). *Tratado de Armonia*. (R. Barce, Trans.) Madrid: Real Musical.
- Small, C. (1998). *Musicking*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sousa, P. M. (2008). *História da Música Militar Portuguesa*. Lisboa: Tribuna.
- Towner, C. (2011). *An Evaluation of Compositions for Wind Band According to Specific Criteria of Serious Artistic Merit : A Second Update*. DMA Dissertation, University of Nebraska.
- Türcke, B. (1982). Felix Greissle (1894-1982). *JAS*, 6 no.1 (Junho), 4-7.
- Vargas, A. P. (2008). *Cinco Conferências - Especulações Críticas sobre a História da Música do século XX*. Lisboa: Culturgest.
- Vargas, A. P. (2011). *Música e Poder*. Coimbra: Edições Almedina.
- Vasconcelos, M. J. (2007). *A Orquestra Filarmónica 12 de Abril: Um Agrupamento Musical em Mudança (1980-2006)* (Dissertação de Mestrado ed.). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Vessela, A. (1935). *La Banda*. Milano: Istituto Editoriale Nazionale.
- Vieira, E. (1900). *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lisboa: Ed. Autor.

White, J. D. (1994). *Comprehensive Musical Analysis*. Metuchen: The Scarecrow Press.

Whitwell, D. (1982). *The History and Literature of Wind Band and Wind Ensemble*. Northridge: Winds.

Whitwell, D. (1984). *The Nineteents Century Wind Band and Wind Ensemble in Western Europe*. Northridge: Winds.

Whitwell, D. (1984). *The Wind Band and Wind Ensemble of The Classic Period (1750-1800)*. Northridge: Winds.

Whitwell, D. (1985). *A Concise History of the Wind Band*. Northridge: Winds.